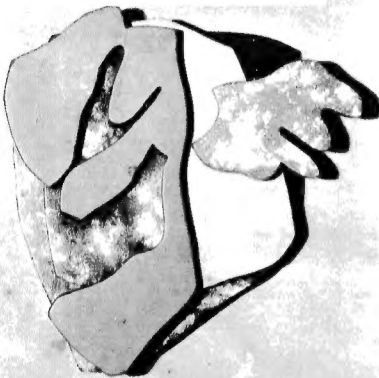


عالم الفكر



الشعر والدراما

المجلد الخامس عشر - العدد الأول - إبريل - مايو - يونيو ٩٨٤

لوحة المنسلاف

•••

صورة الشاعر تويستان توارا

•••

للمرسم الشاعر نائل السوريلي

جان آرب

•••

رسم بارز على الخشب

١٩١٦



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

رئيس التحرير: أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

عالم الفكر

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * ابريل - مايو - يونيو ١٩٨٤
المراسلات باسم : الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص . ب ١٩٣

المحتويات

الشعر والدراما

- الاستشهد بقلم مستشار التحرير ٣
الذكور عهد بندي ١٣
الذكور جبار، عهد الله محمد الحسن ٤١
الذكور عهد الرحمن بن زيدان ٦٧
الذكور حياة جاسم عهد ٨١
الذكور لطفي عهد الوهاب ١٠٧
الذكور أحمد عثمان ١٢٧
- الغربة لكافكا في الشعر العربي
الصبر الفكرة في كروياتها
بداية المسرح الشعري بالغرب
الدراما للمسرحية في مصر
عن المسرح الشعري
مسرحية الطولي وكثير بتر للشكسبير

شخصيات وآراء

- الذكورة درة ليسي ١٨٣
الذكور عهد الوهاب عهد السري ٢٢١
- لوسيفار الكينز
تسبون وسيدة جزيرة شلوت

مطالعات

- الذكور عهد عبد الرحمن مصطفى ٢٣٥
- معلق الفرق : يوراني

من الشرق والغرب

- الذكور عهد غير شيخ موسى ٢٥٩
- أبو الفرج الاندلسي

حضارات

- الذكور عهد العزيز صالح ٢٩٣
- فيه الجزيرة العربية في المصادر المصرية

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم

تمهيد

لا يزال كتاب أرسطو عن صناعة الشعر يحتل مكانة رفيعة كنظرية رائدة في الأدب على الرغم من أن صاحبه قصر بحثه على الأدب اليوناني القديم بل وعلى فروع معينة فقط منه . وليس الكتاب في الحقيقة « المجموعة مذكرات لمحاضراته لطلبته » ، وقد يكون عبارة عن المذكرات التي أعدها هو لتساعده على التدريس ، أو مذكرات كتبها تلميذ أو عدة تلاميذ أثناء الغاء المحاضرات أو مزيجاً من الاثنين « كما يقول الأستاذ لاسل آبر كرومي Scelles Abercrombie في كتابه « قواعد النقد الأدبي » الذي نقله إلى العربية المرحوم الدكتور محمد عوض محمد منذ ما يقرب من نصف قرن (صفحة ٦٤) .

فلم يكن أرسطو يقصد إذن أن يؤلف كتاباً يقرأه الناس ولذا جاء كتاب « الشعر » أو البريبيكا وفيه شيء من الاضطراب والحلل ، الذي يتمثل في الخروج أحياناً عن الموضوع ، كما أنه يعاني في بعض المواضع من غموض بعض الأفكار للدرجة أن الفكرة المحورية التي يدور حولها الكتاب تركبت بغير تعريف أو شرح . ومع ذلك فقد وضع الكتاب أساساً متيناً للبحث في نظرية الأدب ولا تزال أرائه حول الشعر والدrama تثير كثيراً من الاهتمام والناقشة . ومع أنه « يجب أن ينظر إليه كجزء من الثقافة اليونانية » فإن أبركرومي يجب أن ينظر إليه « كبحث لقواعد النقد الأدبي » ، بحيث يمكن تطبيقه على شيكسبير وميلتن ، كما يطبق على هويروس وسفوكليس » (صفحة ٦٧) .

الشعر والدrama

وقد عرض أرسطو للشعر وأنواعه في الكتاب ، وقد يبدو تصنيفه للشعر بسيطاً ، ولكنه تصنيف عملي إلى حد كبير . فهو يرى أن الشعر ابتداءً في نوعين اثنين ، كما أن البلاغات التي تدعو إليه هي بطبيعتها تذهب في اتجاهين

اثنين ، فالشعر يبدأ إما كشعر حماسي أو هجائي ؟ ومن الحماسي أي شعر الملاحم - تنشأ المأساة ؟ ومن الهجائي تنشأ المهزلة - ومن الوجهة التاريخية كانت الملاحم من غير شك أقدم من المأسا ، والمهزلة أقدم من شعر المهازل . ولهذا رأى أرسطو أن المأساة والمهزلة تمثلان طوراً أرقى من أطوار الشعر (صفحة ٦٨) . وقد يؤخذ على هذا التقسيم أن الحدود الفاصلة بين أنواع الشعر لا تكون شديدة الوضوح في كل الأحوال . وأنه ليست كل المأسا بالضرورة من الشعر . ولكن المهم من وجهة نظرنا هنا هو أنه في محاولته يبين أنواع الشعر المختلفة ، كأن يعطي أهمية بالغة لوظائف كل نوع من هذه الأنواع . فقد كان يرى أنه لا بد من أن تكون للشعر وظيفة باعتبارها نشاطاً بشرياً ، كما أن النقاد لا يزالون يختلفون حول المراد من قوله أن الشعر هو ضرب من « التقليد » أو المحاكاة ، ونشله في ذلك مثل كل الفنون الأخرى حسب التصور اليوناني القديم ، وإن قيمة الشيء الناتج من الصنع والفن المماهي في قدرته على التقليد ، وإن كان هذا « التقليد » لا يعني بالضرورة أنه يعكس صورة الطبيعة بكل دقة .

فقد يقال مثلاً أن الشخصيات في « الشعر المسرحي » تبدو مطابقة لما في الحياة ولكن ذلك لا يعني أبداً أننا سوف نجد في الحياة الواقعية أمثال هؤلاء الأشخاص الذين يصحب بهم ويتقوالمهم وأفعالهم كما تبدو على المسرح . فالمطلوبون لا يقلدون الطبيعة بكل ما فيها من تفاصيل تقليداً أعمى . وهذا يصدق على كل الفنون بما في ذلك الموسيقى والرقص ، وإن كانت أداة التقليد تختلف من فن لآخر . فعادة التقليد في الشعر هي اللغة ، وإن لم يكن كل الكلام الموزون شعراً بالضرورة ، بينما للموسيقى والرقص والفنون الأخرى أدواتها الخاصة التي تستخدمها في « التقليد » أو على الأصح « التعبير » . فالشعر إذن لا يقلد الطبيعة تقليداً أعمى وإنما هو يقلد ما يتصوره الخيال أو يتمثله . فالتقليد الأعمى لا يعطي شعراً بالمعنى الدقيق للكلمة ، بينما يقدم الشعر بناءً جديداً ومتخيلاً للطبيعة ، وإن كان هذا البناء المتخيل يضم عناصر مستمدة من الطبيعة بالفعل .

وما يقوله أرسطو عن الشعر يمتد بالضرورة إلى الدراما . فأرسطو يواصل تقسيمه الشعر إلى قصصي ومسرحي أو تمثيلي ، وذلك فضلاً عن الشعر الغنائي . وهذا معناه أن الاتفاق في الغرض قد يصاحبه اختلاف في (الطريقة) والعكس فـ «شاعر تراجيدي مثل سفيركليس يشابه هو ميروس من حيث كتابته للشعر الجدي (وهنا تشابه في الغرض) ولكنه في الوقت نفسه يشبه أرسطوفان من حيث أن كلا منهما كاتب مسرحي ، (وهنا تشابه في الطريقة) (صفحة ٩٨) . وقد يضع أرسطو شروطاً معينة يفرق على أساسها بين شعر الملاحم والشعر التمثيلي ، كما عرف في الثقافة اليونانية القديمة ، وهي فروق تتعلق بطول كل من الملحمة والتمثيلية إلى جانب بعض الفوارق الأخرى . وكان من الطريف أن يلجأ إلى أن التمثيلية تتم أحداثها في أربع وعشرين ساعة (بقدر الإمكان) وهو شرط لا يتوفر في الملحمة . وحتى يتحقق هذا الشرط وضع أرسطو فكرته عن (الوحدات) الثلاث وهي وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الفكرة . وحتى يمكن التغلب على شرطي الزمان والمكان كانت هناك الحفوة أوفريق المشندين (الكورس) التي تعتبر من أهم عناصر التراجيديا عند الأفريق . إذ لم يكن دور الحفوة هو مجرد التعليق على الأحداث وإنما كان دورها بالإضافة إلى ذلك هو إتاحة الفرصة لأن تكون فترات الانشاد وسيلة أو أداة لتغيير الزمان والمكان أن أراد المؤلف الدرامي ذلك (١) ، والطريف أيضاً أن مقاله أرسطو عن هذه (الوحدات) الثلاث أصبح بمثابة القاعدة أو القانون منذ عهد النهضة في أوروبا ، وإن كان هناك من النقاد من يرون أن الكثيرين لم يحسنوا فهم ما كان كان يتصوره أرسطو من ذلك .

ولن ندخل في تفاصيل هذا الموضوع أكثر من ذلك ، وإن كان يحسن بنا أن نقدم تعريف أرسطو للمأساة كما يلخصه آبركرومي بطرقته السهلة المبسورة .

للمأساة عند أرسطو هي :

- (١) تقليد لعمل جدي كامل بنفسه له شيء من الخطر والأهمية .
- (٢) في كلام مجتمع بدرجة تنفق مع أهمية كل جزء من المأساة ،
- (٣) في صيغة مسرحية ، لاني صورة قصصية ،
- (٤) وتستطيع بما اشتملت عليه من الرحمة والخوف أن تحدث كاثارسيس Catharsis لطاين العاطفتين . (صفحة ١٠٧)

وهذا التعريف - كما يظهر بالطريقة التي لخصه بها الأستاذ أبركروسي - يبين لنا الغرض من المأساة (وهو الشيء الذي يراد تقليده) ، وواسطة ذلك (أي الشيء الذي يتم به التقليد) ، وكيفية التقليد أو الصورة التي يكون عليها ، فضلا عن الوظيفة التي تؤديها المأساة ، والتي أطلق عليها أرسطو كلمة كاثارسيس ، وهي كلمة تعني أشياء كثيرة منها (التطهير) . والمهم هنا هو أن (الأمر) الذي تقوم المأساة بتقليده هو سلسلة من الأحداث كما تتجسد في حياة المجتمع وإرادته ، سواء أكان هذا المجتمع هو جماعة من الناس ، أو المجتمع المحلي الصغير المحدود ، أو المجتمع الكبير ، لو أمكن لنا أن نستخدم هنا المصطلحات الحديثة التي تسود في الكتابات السوسيولوجية والأنثروبولوجية .



وليس المقصود من هذا الكلام هنا أن نقول أن المأساة هي الدراما ، وإن كان مقال أرسطو عن المأساة يصلق بالضرورة على الدراما ، باعتباره أن مجال الدراما أوسع وأشمل . والكلمة الإغريقية نفسها تتضمن معنى الأداء - شعرا أو نثرا - على المسرح بشرط أن يستعين (الممثلون) أثناء الأداء الذي يتخذ شكل الحوار ببعض المؤثرات المساعدة التي تمثل في الإشارات والإيماءات والحركات الجسمية ، فضلا عن الملابس والمناظر والموسيقى وما إلى ذلك . ومع أن (النص) يعتبر عنصرا جوهريا في الدراما ، فإن من الخطأ - على ما يقول الأستاذ إيفور إيفانز - أن نعتبر الدراما مجرد نوع من الأدب ، لأن الأدب فن يعتمد على اللغة والكلمات لحسب ، بينما الدراما فن مركب متعدد الجوانب يعتمد على جانب اللغة على المؤثرات الجمالية المرئية (حركات الممثلين والمناظر) والصوتية (الموسيقى) ، علاوة على المواهب والقدرات التنظيمية الخاصة التي يتمتع بها المخرج في حالة اخراج العمل الدرامي على المسرح . ومن هنا كنا نجد أن الدور الذي يلعبه العنصر الأدبي ممثلا في الكلمات في الدراما يختلف من عمل درامي إلى عمل آخر . ففي بعض الأعمال الدرامية مثلا نجد أن حركات الممثلين يكون لها الأولوية والغلبة وتعطى أكبر قدر من الاهتمام بينما تحتل الكلمات مكانة ثانوية أو حتى مكانة ضئيلة للغاية . وفي مثل هذه الحالات تكون الدراما أقرب شيء إلى الباليه ، لأن الحركات والإيماءات تؤدي الدور الذي تقوم به الكلمات في مسرحيات أخرى وهكذا . وعلى أي حال ، فإن من الصعب أن نتصور أن يكون العمل الدرامي الشعري قصيدة واحدة طويلة ، أو حتى عددا من القصائد المتتالية التي يقنع الممثلون برثييدها وأنشادها أو ألقائها واحدة بعد الأخرى ، دون أن يكون لتمثيل دور واضح وفعل في ذلك الأداء (٢) .

من ناحية أخرى فإن العمل الدرامي تحكمه عدة عوامل لا ينبغي عوامل لا ينبغي لها أي نوع اخر من التأليف

الأدبي . فالشاعر أو الروائي مثلا يستطيع أن يستمر في الكتابة طالما كان لديه ما يحتاج إليه من الأقلام والأخبار والأوراق ، على مايقول الأستاذ إيفازن (صفحة ٧٦) وذلك بعكس الحال في التأليف الدرامي الذي يأخذ في الاعتبار قدرات الممثلين وامكانيات المسرح وقابليات الجمهور . وصحيح أن بعض المؤلفين الدراميين كانوا يكتبون أعمالهم الدرامية دون أن يفكروا في المسرح أو أن يأخذوه في الاعتبار ، ولكن هذا (المسرح العقلي) - ان صحت هذه التسمية - يختلف اختلافا جديرا عن المسرح الحقيقي المجسد بكل ما يحيط به من مشكلات فيزيقية ومادية . وربما كان هذا هو الذي جعل رجلا مثل الأستاذ دوسن يقول لا ان الأدب الدرامي يتطلب استجابة ليس من العقل وحده بل من الجسد جميعا ، بحيث أن في الأداء التمثيلي وحده . . يتحقق العمل بأكمله (٣)

وواضح من ذلك أن مصطلح « الأدب الدرامي » يتضمن شيئا من التناقض . فكلمة (أدب) تشير في الأصل الى ما هو مكتوب بينما كلمة (دراما) تشير بالأحرى الى ما يؤدى أو ربما يمارس ، أي ما يتم تمثيله وتشخيصه . وهذا التناقض يثير أمام الباحث في الأدب الدرامي كثيرا من المشكلات كما يطرح في الوقت ذاته عددا من الموضوعات الطرفية التي تستحق العناية والدرس . وهي مشكلات ناجمة عن عملية المزاوجة بين هذين العنصرين المتمايزين : عنصر الكتابة / القراءة ، وعنصر التمثيل / المشاهدة . ومع أن قراءة النص الدرامي الجيد ، تبعث في النفس درجة عالية من اللذة المستمدة من جمال الأسلوب في حالة الدراما الشعرية ، ومن جودة الشعر واتقانه ومراعاته لقواعد الوزن وما إليها في حالة الدراما الشعرية ، فإن مشاهدة هذا العمل الدرامي نفسه يؤديه ممثلون بارعون على المسرح يتقنون اظهار معاني الحوار الشعري أو ألقاء الشعر واتشاده مع ما يصاحب ذلك من مناظر وملابس وحركات وإيماءات ، كل هذا خلق بأن يجعل وقع ذلك العمل الدرامي أبلغ وأعمق في النفس وأشد تأثيرا من مجرد قراءته . وهذا معناه أن دراسة الدراما تتطلب من الباحث أن يتم ببقية العناصر الأخرى غير الكلمات التي صيغ منها النص حتى يمكن رؤية وتقدير علاقة النص الدرامي بهذا (الكل) ، مما يساعد على الوصول الى فهم أعمق وأكثر دقة . وإذا كان هناك من يصف الدراما بأنها نوع من النشاط (غير الحقيقي) أو « غير الواقعي » فإن هذا النشاط نفسه يستطيع أن ينقل جمهور المشاهدين أو المخرجين الى ما وراء الواقع المباشر الذي يعيشون فيه . وهذا يتوقف ليس فقط على نوع النص الدرامي والأسلوب الذي كتب به النص ، ولا على درجة ايجاد التمثيل ، وإنما يتوقف أيضا على توقعات الجمهور ذاته ، وعلى مدى التجانس بين كل العناصر التي تؤلف العمل الدرامي ككل ، وعلى التعاون بينها ، بحيث يتحقق الاستمتاع بتلك التجربة الدرامية ، ويصير ينتمج المشاهد مع العمل ويكاد يصلق مايراه أثناء التمثيل .

وهذه هي قمة الأنجاز الذي يمكن أن تحققة الأعمال الدرامية العظيمة . واستخدام الشعر في الدراما خلق على أية حال بأن يحقق قدرا أكبر من الشعور بالتمتع والأنماج بفضل طبيعة الشعر ذاتها . ولقد كانت الدراما الشعائرية والطقوسية عند الأغريق تكتب شعرا . والمظنون أن الممثلين كانوا يلغون تلك الأشعار مع شيء من الترتيم والتنظيم ويعطرقه تجمع بين الكلام والغناء . والظاهر أن الدراما في المسرح الشرقي القديم (الهند والصين واليابان) كانت دراما (أوبرالية) الى حد كبير ، بمعنى أن الحوار كان يتم بطريقة غنائية ترنيمية ويصاحبها الموسيقى . فكان الشعر والاقاء المنتم ، كانوا يعددان إذن الى الارتقاء بالعمل الدرامي الى مستوى العبادة الدينية على ما تقول دائرة المعارف البريطانية (مادة الأدب الدرامي) . وهذا يصدق على استخدام الشعر في الدراما المسيحية في القرون الوسطى ، وكذلك في تراجيديات عصر النهضة الانجليزية والتراجيديات الكلاسيكية الجديدة ، التي كانت تنتهز بتمجيد البطولة في فرنسا

(٣) س . جيلومرسن : « الدراما والدرامي » : موسوعة المصطلح الفني ، المجلد ١١ (ترجمة الدكتور عبد الواحد الزاوي) ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ١٩٨١ صفحة

والقرن السابع عشر والتي تتمثل بوجه خاص في أعمال كورني Corneille وراسين Racine وكذلك في الأشعار الرومانسية الغنائية عند جوتيه وشيلزر . وبما لم دلالته هنا أن الأعمال الدرامية التي كانت تكتب نثرا كانت في وقت من الأوقات قليلة الدمد للغاية وكانت ترتبط في الأغلب بالمرح الكوميدي ، ولم يتشعر استخدام النثر بطريقة عائلية للواقع الحقيقي في الدراما إلا منذ أواخر القرن التاسع عشر .

وثمة أخيرا عامل هام وإن كان قليلا مايلقى ما يستحقه من عناية الباحثين رغم أهميته في بناء المسرحية أو البناء الدرامي ، لأنه يساعد مساهمة فعالة في إبراز « التجربة الدرامية » ونعني به الظروف والأوضاع التي سوف يتم فيها تقديم العمل الدرامي والمدة التي سوف تستغرقها المسرحية ، والتي يعتقد أن جمهور المتفرجين يستطيع أن يتحملها بحيث يتدمج اندماجا تاما مع المسرحية ، وبحيث تستحوذ على انتباهه فيستقر في مكانه طيلة الوقت بغير ملل أو ضجر . ويذكر لنا بير آجييه توشار في خاتمة كتابه عن « المسرح وقلق البشر » الذي نقلته الى العربية الدكتورة سامية أحمد أسعد قصة طريفة تبين لنا مغزى ذلك المنصر بالنسبة للمشتغلين بالمسرح ، سواء في مجال التأليف الدرامي أو في مجال « الفعل » أو « الأداء » أي التمثيل . يقول توشار :

« ذهبت ذات مساء لزيارة جان كوكتر في مسرح هيرتو ، أثناء عرض (النسر ذو الرأسين) فقادني الى عمر تفضي أبوابه الى الصالة ، ودعاني الى مراقبة الجمهور من خلال فتحة صغيرة تمكنني من أن أرى دون أن أرى . كان الصمت شاملا ، مقدسا . كانت كل الوجوه متطلعة الى الممثلين في تعبير واحد يتم عن الاهتمام الواله والعاطف العميق . وقال لي كوكتر : « النظر اليهم وهم في هذه الحالة أكبر فرحة أحس بها في المسرح » . وكان الشاعر المجوز يحس إحساسا خاصا بسحر العرض المدهش الذي يجعل اناسا مجهولين اجتماعوا بالصدفة يتمكنون من الأحساس بمشاركة شخصيات وهمية الى درجة التنفس عن إيقاع أنفاسها ، والأحساس بإفراحها وآلامها في نفس اللحظة وينفس القوة » . (صفحة ١٧٣)

(٤) ثم يردف ذلك بقوله :

« ذكرني هذا اللقاء باعتراف غريب اعترفت به بمحلة ألمانية تحدث بوته عنها في « ويلهلم مايستر » . تحدثت هي أيضا عن المتعة التي تجلبها في الاتصال بجمهور أصبح على رأي واحد . جمهور ظنت أنه يمكن أن نرى فيه صورة الشعب الألماني كله : « كنت أخطب هذه الأمة . الأمة الألمانية . تأثرت بهذا الجمهور كما تأثرت ، وشاركته مشاركة تامة ، وحدثت أنني أشعر بالانسجام التام ، وأرى أمامي في كل لحظة ، أفضل عناصر الأمة وأسماها » . (صفحتا ١٧٣ - ١٧٤) .



على الرغم من كل مبايقل عن تنوع واختلاف وتباين الدراما والمسرحيات في الشكل والبناء والمحتوى والمهدف والإخراج فإن كل أنواع الخلق والإبداع لا يمكن أن تنشأ من فراغ وانما هي تصدر بالضرورة عن عوامل وأوضاع اجتماعية وثقافية خاصة بالمجتمع الذي أفرزها ونبتت عنه ، والذي تتوجه اليه بالمخاطب ، على الأقل في أول الزمر . وعلى ذلك فإن أي دراسة علمية للدراما ووظيفة العمل الدرامي لا بد من أن تتم في ضوء الخلفية الاجتماعية والثقافية العامة التي ارتبطت بظهورها وأدائها . وصحيح أن العمل الدرامي يعكس ، أو على الأقل يتأثر ، بالوضع الاجتماعي

والثقافي الخاص بالمؤلف الدرامي وعقليته وثقافته وموقفه الأيديولوجي، كما أنه يعكس نظريته الخاصة إلى الفن الذي يكتبه وتصوره للهدف الذي يرمي إليه، وصحيح أيضا أن الأسلوب الذي تتماثل به المشكلات الدرامية يتأثر إلى حد كبير بالتقاليد الرعوية في ذلك المجتمع حول أسلوب التأليف والكتابة وبنظرة المجتمع ككل إلى المسرح، وبنظريات النقد الدرامي، وبنوعية الجمهور الذي يتوقع المؤلف أن يقبل على مشاهدة عمله والذي يوجه إليه (الخطاب) من خلال ذلك العمل، وكذلك مدى تجانس الجمهور أو تباین ثقافته ومستوى هذه الثقافة، إلا أن العمل الدرامي يتأثر إلى جانب كل هذه العوامل بمؤثرات أخرى، تتعلق ببناء المجتمع والثقافة ككل، والتي تشمل الظروف الأيكولوجية والاقتصادية والسياسية التي تنعكس بشكل أو بآخر في ذلك العمل، وهذه كلها أمور تدخل في مجال اهتمام علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا بفكرشك، لأنها تتعلق باختيار المسرح «مجتمعا» له خصائصه ومقوماته المميزة. ولقد أجزت بعض البحوث والدراسات حول هذا الموضوع ونال أصحابها الدرجات العلمية من عدد من الجامعات العربية على تلك البحوث، ولكن نتائج الدراسات نفسها لم تنشر في الأغلب حتى الآن مع أنها خلية بأن تلقي كثيرا من الأضواء على «مجتمع» المسرح من ناحية والعوامل الثقافية والاجتماعية التي تؤثر في عملية الإبداع الدرامي من الناحية الأخرى.

وعلى الرغم من أن الدراما بالمعنى الدقيق للكلمة ترتبط بالثقافة الغربية في الأصل، فإن كل مجتمع من المجتمعات المعروفة كانت له أعماله الدرامية بشكل أو بآخر، وذلك بصرف النظر عن مدى تقدم هذه المجتمعات أو تأخرها وعن المكان الذي تشغله في سلم التطور الحضاري. والرأي السائد هو أن النشأة الأولى للدراما كانت نشأة دينية في كل المجتمعات القديمة المعروفة، ويستوى في ذلك البدايات الأولى الساخنة للدراما في مصر القديمة، أو الأعمال الدرامية الأكثر نضجا وتطورا في الهند والصين واليابان، أو الأعمال الدرامية الكبرى في بلاد اليونان القديمة وبخاصة أعمال إيسخيلوس ذات الطابع الديني الواضح. بل إن ذلك يصدق على المشاهد الدرامية التي تمارسها الجماعات البسيطة التي اصطليح على تسميتها بالجماعات (البداية) في إفريقيا أو أستراليا وبين الهنود الحمر. ولعل هذا هو السبب فيها ذهب إليه الكثيرون من أن البدايات الأولى للدراما قامت أصلا من رغبة البشر في مشاركة أربابها مشاعرهم وقدراتها المختلفة، بصرف النظر عما إذا كانت الرغبة نابعة من شعور الناس بالحيز إزاء تلك الآلهة وإزاء القوى الإلهية، وبالتالي رغبتهم في التزلف إليها، أو شعورهم بالقوة، وبالتالي الرغبة في إخضاع تلك القوى الخفية وتسخيرها لما فيه صالحهم الخاص. وهذا مجال واسع للحديث والبحث، وقد اختلف فيه علماء الأنثروبولوجيا اختلافا كبيرا. ولكن الملاحظ على العموم أن كثيرا من الممارسات الدينية السحرية في المجتمع البدائي كان له طبيعة درامية واضحة تتمثل في الصراع بين قوى البشر وقوى الآلهة، أو بين قوى البشر وقوى الطبيعة، أو بين قوى البشر وبقية الكائنات. والشعائر التي تمارسها بعض الجماعات القبلية في إفريقيا لاستئصال المطر أو الاستسقاء، والطقوس الطوطمية ورقصات الشامان والطقوس التي تقوم بها بعض الجماعات قبل الحروب للصيد والقتل، أمثلة جيدة لذلك كله^(٥). ومن هنا كان الرأي الذي يعتنقه الكثيرون، بما في ذلك علماء الأنثروبولوجيا الذين اهتموا بهذا الموضوع. من أن الحوار الدرامي نشأ من اختلاف طابع الآلهة وتعارضها، والرغبة في التعبير عن هذا الاختلاف الذي يكشف عن الصراع. ومن الطبيعي أن تكون البداية الأولى المبكرة للحوار الدرامي الذي يعبر عن ذلك الصراع على درجة كبيرة من البساطة والعجاجة، وأن يأخذ في أول الأمر شكل القصائد والأناشيد البسيطة. وهذا هو ما نجد في بعض النصوص المصرية القديمة التي ترجع إلى الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة والتي ربما كان أهمها على الإطلاق تلك النصوص أو القصائد التي تدور حول

(٥) يمكن للدارس أن يرجع إلى ما ذكره من الدين والسحر في كتابها: «الربيع الإلهي»، الجزء الثاني من الإلهام - الحياة المصرية القديمة للكتاب، الطبعة الثانية - الإسكندرية ١٩٧٩، صفحات ٥٢٨ - ٥٦١.

أسطورة أوزيريس والصراع بينه وبين أخيه ست ومصرع أوزيريس وقيام إيزيس بالبحث عن أجزاء جسده والمعاناة التي لقيتها أثناء ذلك ويحث حورس . وهذه أسطورة مشهورة ومعروفة وتناولها بالدراسة والبحث والتحليل والتفسير كثير من علماء الآثار والتاريخ والأنثروبولوجيا والفولكلور بل وعلماء النفس التحليليون . ولكنها وجدت لها تمييزا دراميا في شكل نص مسرحي به بعض الخروج والابتعاد عن حرفة الأسطورة حتى يبرز الصراع الدرامي بين شخصياتها . وقد سجل دريتون *Drifton* النص في كتابه عن « المسرح المصري القديم » الذي نقله إلى العربية الدكتور ثروت عكاشة كما أورده بير أجيه نوشار في كتابه عن « المسرح وقلق البشر » الذي سبق الإشارة إليه ، ثم يعلق على النص قائلا : « لاشك أننا نجد في هذا النص الجميل أول تمثيل درامي معروف عن قلق يلية فرح . ويتعلق الأمر طبعاً بسلسلة من المونولوجات والانتهالات والطلبات والأشهاد أكثر مما يتعلق بحوار درامي حق ، ولكن هذا يطابق ما نعرفه عن الأشكال البدائية للغة السنسكريتية ، أو حتى أول نصوص مسرحنا الديني . » (صفحة ٩ من الترجمة العربية بقلم د . سامية أحمد أسعد)



وقد ظهرت أولى المسرحيات المكتوبة في بلاد الاغريق في القرن السادس قبل الميلاد ، وتشتمل في أعمال ثيسبس *Thespis* والأغلب أن عناصر الدراما الأخرى مثل الحركات والإيماءات والإشارات الجسمية والرقص والملابس وما إليها ، كانت أسبق على أفعال الحوار ، بحيث أنه في كثير من الأحيان كان الكلام مجرد عامل مساعد لتوضيح تلك العناصر ، وذلك قبل أن يصل فن الدراما و (التأليف) الدرامي إلى اجادة التعبير اللغوي الذي بلغ ذروة الاتقان في الدراما الشعرية . وعلى أي حال فإنه يمكن القول أن الدراما بالمعنى الدقيق للكلمة لم تظهر إلا حين بدأت الكتابة المسرحية تمارس بعض السيطرة والتحكم في التجربة الدرامية مما أدى إلى تحديد معالم وعناصر المسرحية ، وأى مناقشة جادة للأدب الدرامي قبل هذه المرحلة ، سوف يكون قليل الجدوى ، على ما تقول دائرة المعارف البريطانية ، وعلى ذلك فإن مناقشة الممارسات والطقوس السحرية والدينية في المجتمعات (البدائية) والأعصا ذات الطابع الدرامي في المجتمعات القديمة ذات الحضارات العريقة حيث كانت الدراما في بداياتها الأولى لن تعطينا حسب هذا الرأي - فكرة صحيحة وواقعية عن (الدراما) بالمعنى الاصطلاحي المنضق عليه وقد يكون في هذه النظرة شيء من الصحة ولكنها تحمل في الوقت ذاته غير قليل من المبالغة والتطرف . ذلك أن الحضارات الشرقية القديمة ، وبالأخص حضارات الشرق الأقصى في الهند والصين واليابان ، كانت تضم كثيرا من ملامح الأداء الدرامي الذي لا يمكن إغفاله ، والذي يعطينا على أمة حال صورة عن التصور الدرامي مختلف في بعض ملامحها عما نجده في الغرب . وقد ظلت هذه الملامح حية وقائمة إلى أن اتصلت هذه الشعوب بالثقافة الأوروبية وعرفت الدراما الغربية وتأثرت بها .

ولقد ضاعت أصول الدراما الشرقية بفعل الزمن . وساعد على ذلك عدم الاهتمام بالتسجيل التاريخي أو الاحتفاظ بأسما أصحاب تلك الأعمال الدرامية وانتاجاتهم الفردية ، على ما هو عليه الحال في الغرب . ومع ذلك فإنه يمكن التعرف على الموضوعات الرئيسية ذاتها ، التي كانت تدور حولها هذه الأعمال الدرامية وكذلك خصائص الأساليب التي كانت تتميز بها ، خاصة وإن كل هذه الأعمال تتصف بدرجة عالية من التجانس ، أو أنها على الأصح لاكتشف عن كل ذلك الاختلاف والتباين الذي نجده في الدراما الغربية . فالثقافة الشرقية بوجه عام ثقافة محافظة كما أن مجتمعات الشرق الأقصى القديم كانت تتمسك بالتراث وتلتزم إلى حد كبير بتقليده وعماكاته في أبداعها الدرامي كما كانت تحرس على أحيائه وتمثيله . وربما كان أهم ما يميز هذا المسرح الشرقي الكلاسيكي هو امتزاج كثير من عناصر الفن معا من قصص

وحركات إيمائية وفناء إلى جانب الكلام وسرد الحكاية وإنشاد الشعر ، بحيث أن الأرميدوني في نظر الرجل الأوربي مثلاً أقرب إلى أن يكون مزيجاً من البالية والأويرا . فالنص الدرامي لم يكن يلعب في تلك الأعمال إلا دوراً ثانوياً فحسب . كذلك الدراما الشرقية عن تصورات مختلفة فيما يتعلق بوحدة الزمان ووحدة المكان ، لو استخدنا المصطلح الأرستوي . فقد كانت تلك الأعمال الدرامية تتميز بقدرة عجيبة على الانتقالات الفجائية في المكان بل وأيضاً في الزمان بحيث كانت الأحداث تتم هبر حقبات تاريخية طويلة وبدون مراعاة للتسلسل الزمني الحقيقي أو الواقعي . ولكن الطابع الديني والأخلاقي ظل يصبغ الدراما الشرقية حتى وهي تقدم القصص والأساطير الشعبية . وقد ظل العنصر الأخلاقي مسيطراً على الدراما الشرقية الأصلية إلى أن اتصلت بالدراما الغربية الحديثة .

الأمر يختلف عن ذلك إلى حد كبير بالنسبة للدراما الغربية . فمع أن بداياتها كما تتمثل في التراجيديات الإغريقية - كانت بدايات طقوسية متأثرة باحتفالات ديونيسوس الدينية والصراع بين الربيع والشتاء^(٦) ، فإن الدراما الإغريقية الطقوسية كانت تكتب وتسجل تبعاً للقصص والأساطير والأبطال الآخرين في كل عهد أو احتفال ، بحيث أن العمل الدرامي كان يعرض إلى جانب الممارسات الطقوسية تقويمها وتأويلها وتفسيراً جديداً لمعنى الأسطورة . وهذا التفسير للأسطورة هو الذي كان يتولاه أفراد الجوقة أو الكورس أو فريق المشددين .

ولقد ذكرنا من قبل أن الجوقة كانت تلعب دوراً بارزاً في التراجيديات الإغريقية ، وأن عملها لم يكن قاصراً في حقيقة الأمر على التعليق على الأحداث أو على (الفعل) - أي التمثيل - وإنما كان يتعدى ذلك إلى توجيه الفكر والوجدان الديني والشعور الأخلاقي عند جمهور المتفرجين طيلة العرض . بل أنه يمكن القول أنه في مسرحيات إيسخيلوس وسوفوكليس كانت الجوقة هي المسرحية . ولكن لم يلبث هذا الطقوسي أن زال وانخفض في المسرح الروماني . وهذا واضح في مسرحيات سينيكا التي يبدو أنها كتبت للقرابة أكثر منها للتمثيل ، مع أنها ظلت تدور حول موضوعات مستمدة من الثقافة الإغريقية^(٧) .



ولم يكن هدفنا بطبيعة الحال أن تتبع نشأة الدراما وتطورها ، ومع ذلك فإننا لاثملاً إلا أن ننظر بسرعة إلى الدراما وبالدالت الدراما الشعرية في العالم العربي والظروف التي صاحبت نشأتها والموضوعات التي تعالجها المسرحيات الشعرية ، كما تتمثل في أعمال كبار الدراميين العرب الذين تركوا بصماتهم واضحة على الشعر التمثيلي .

(٦) يشارك الدكتور أحمد عثمان في كتابه القيم عن « الشعر الإغريقي » ثلاثة أساليب وإعاليًا : أن الإغريق وحدهم - مع يون كل الشعوب القديمة - هم الذين عرفوا الدراما في العمل صورياً ، وأنه لما كان هناك من الفلاسفة من يعتقد أن الشعوب الأخرى القديمة عرفت للمسرح والدراما ، فإن ما عرفه لم يكن ينفذ في الحقيقة أن يكون بلورياً درامياً صلباً للاستدلال والظهور » (صفحة ١٨١) . ولكنه مع ذلك يعترف أن كل الحضارات القديمة بلير استعمال كان لديها « لفرع الدراما » وأن لم تتطور هذه الفروع وأصبح لدراما . ويرى الفراء الإغريق بالدراما دون سائر الشعوب القديمة أي « أن العقلية الإغريقية منذ بدأت تتجلى عبر أطوار حضارهم عقلية درامية بالدرجة الأولى . وهذا يعني أن بلوريا الدراما موجودة في طريقة تفكيرهم وأسلوب حياتهم وروحهم للأفكار . وهذا ما ظهر واضحاً في أساطيرهم وملابسهم التعليمية والدينية » . بحيث يمكن القول بأن الشعر الدرامي جاء كتحليل مركزاً لكل ما سبق أن تجرّبه في هذه المجالات جميعاً » (أحمد عثمان الشعر الإغريقي » ثلاثة أساليب وإعاليًا سلسلة عالم المعرفة العدد ٧٧ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت مايو ١٩٨٤ ، صفحة ١٨١) .

(٧) راجع للعثماني الذي كتبها الدكتور أحمد عثمان ترجمته مسرحية سينيكا : « هرقل فوق جبل أريفا » - سلسلة المسرح الحالي ، العدد ١٣٨ ، وزارة الإعلام ، الكويت . مارس ١٩٨١

وعل الرغم من أن رائد المسرح العربي مارون نقاش أدخل الشعر في بعض مسرحياته كما كان أحد أبو خليل القباني - وهو أيضا من الرواد الأوائل - يستعين بالموسيقى والأناشيد والرقص ربما لتغطية ضعف البناء المسرحي في مسرحياته كما يقول الدكتور على الراعي في كتابه المرجع : « المسرح في الوطن العربي »^(٨) فإن البداية الحقيقية للمسرحية الشعرية كانت هي مسرحيات أحمد شوقي . ومع ذلك فإن شوقي كان في مسرحياته ، باستثناء مسرحية الست هدى ، « شاعرا غنائيا أكثر منه شاعرا دراميا ، لأن هذه المسرحية هي الوحيدة التي تصور « صراعا واضحا » بين مجتمعين هما مجتمع النساء ومجتمع الرجال ».

وقد أظهر شوقي في ذلك « براعة درامية واضحة » ألا أن « مهمة » اكتشاف الشعر الدرامي والكتابة به كانت من نصيب جيل لاحق لشوقي . وقد وقع عبء قيام الدراما الشعرية على أیه حال على الجيل التالي الذي يضم شعراء درامين من أمثال عبد الرحمن الشقراوي الذي نجح في إيجاد الأداة اللازمة لقيام المسرح الشعري وهي الشعر الدرامي ، وهو شعر يحل محل الحوار الثري في المسرحية غير الشعرية ، ويقوم بالوظائف كلها التي يقوم بها الحوار ، من رسم شخصيات إلى تطويرها ، إلى خلق مواقف ، إلى دفع القصة المسرحية نحو نهاية محددة أو غير محددة (في المسرحيات المفتوحة) إلى حل أفكار وآراء الشخصيات وتطويرها هي الأخرى في التيار العام للمسرحية (صفحة ١٦٨) .

وذلك بالإضافة إلى المزج والمصالحات الأخرى التي يتميز بها الشعر والتي تزيد من تأثيره وفاعليته في النفس مثل موسيقى الوزن والمعاطفة الجياشة التي يحملها الشعر دون النثر ، والتي ترتفع بالموضوع كله إلى آفاق أوسع وأبعد وأسمى من الواقع المعاش . وكل هذه خصائص تجعل الشعر الدرامي أصح من النثر في معالجة موضوعات البطولة والتراث . وهذا ما فعله الشقراوي . رغم هذا كله فإن على الراعي يذهب إلى أن « الميلاد الحقيقي للمسرح الشعري تم على أيدي صلاح عبد الصبور الذي أطلع في بعض مسرحياته على الأقل في أن يمزج عناصر من للمسرح الطفوسي والمسرح الفرعوني على الخصوص » مع جو (الحكاية الشعبية) ويضفي على ذلك كله طابع الأمثلة الأخلاقية « فضلا عن ثراء - وغنى المعاني والأخيلة والقدرة على استخدام الشعر في رسم « الشخصيات رسما واضحا متميزا » .

ويكفي هذا لأن المجال هنا ليس مجال تتبع كل الجهود التي قام بها كتابنا الدراميون لأدخال الدراما الشعرية ، وإن كانت هناك محاولات كثيرة في العالم العربي بتجاوزت نصيبها من النجاح تفاوتوا كثيرا . ولكنها كلها محاولات حديثة جدا إذا قورنت بالدراما في الغرب .



في مقاله القصير المتع عن « الدراما » في « الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية » يقول فولوبين باورز^(٩) « لقد اندثرت الدراما اليونانية القديمة ، إذ ماتت اللغة وانفتت أناشيد الجوقة (الكورس) وضاعت الموسيقى كما نسيت تماما حركات الرقص . ومع ذلك فلا تزال النصوص الدرامية الباقية قادرة - حين تقدم على خشبة المسرح - على أن تحكي

(٨) على الراعي : للمسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكتاب رقم ١٥ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت يناير ١٩٨٠ ، صفحة ٥٦ .
Fashion Bowers, "Drama" in International

Encyclopedia of the Social Sciences. Vol. 2, Macmillan, Free press, p. 256.

(٩)

قصة الآخرين وماضيهم الذي يسمو ويعلو على الزمن . فهي تصغي كثيرا من الانظار على التماثيل الرخامية الباردة ، وتحمل الاطلال الى اماكن تزخر باللعن والحركة وتموج بالبشر الاحياء رغم أنهم أموات . ان فاعلية المسرح وشرعيته تكمن في قدرته على أن يتخطى مسافات الزمان والمكان ويعبر الفواصل التي تقوم حاجزاً بين عقول وافهام الناس ، سواء اكانوا احراباً أم اقواماً متجاوزين . فالمسرح هو الحياة وهو ليس الحياة . انه يعاين خيال الانسان وأوهامه واذا كان المرء لا يستطيع أن يعيش بدون وهم أو خيال ، ويجب عليه أن يظل غلباً للحقيقة والواقع ، فان المسرح هو وحده الذي يستطيع أن يشيع عنده هذه الناحية الانسانية « . وهذا بالضبط هو ما تحققه كل الدرامات العالمية العظيمة للانسان .

د . أحمد أبو زيد



- ١ -

ما تريد أن تتحدث عنه هو الحديث عن الغربة والأقصاء في الشعر العربي ، ومعنى هذا أننا سنتحدث عن « الغريبة المكتسبة » بعيداً عن مفهوم « الاختراب »^(١) وابتداءً نقرر أن الغربة - بمعنى مفارقة الوطن طوعاً أو كرها - تكون في الغالب لأسباب سياسية أو اقتصادية أو ثقافية ، ولقد كانت - بحق - هنة الإنسان القديم ذلك لأنه لم يكن يبعد المفارقة من السهل دخول المدن - الجديدة ، وكلنا يعرف قصص الوحوش التي كانت تقف على مدخل المدن ، والتي كانت تلقي الأسئلة ، وتصرع من لا يعرف الأجابة ... ثم إن النظرة إلى « الوالد » كانت في الغالب مشوبة بالخوف والحذر والتجنب ، والانتكار . ولنتأمل قول امرئ القيس :

لقد أنكرتني بحبيك وأهلها

ولابن جرير في قسري حصن أنكرنا
ومهما كانت قدرات هذا الوالد ، فإنه كان في الغالب يضرب في نقطة ضعف .. يضرب في « كعب أخيل » ا

وهذه الظاهرة إذا كانت من الغزاة يمكن في العالم القديم ، فإنها كانت ، في الوقت نفسه ، تساعد على إزهار العمل الأدبي ، وعلى تألقه ، وعلى اشتغاله بالحنن^(٢) . حل أن هذه الظاهرة قد بدأت في الحفوت

الغربة المكانية في الشعر العربي

عميد بروي

(١) الأفراب يرد فيجمل في صميم بنية الحياة الفكرية ، ويراد بالتركيب في حالات الأفراب الأقسام من صله ، وعن زعمه ، يبدأ يرد الترجيعيون في البدء من الترجيع السهل ، بحيث لا يكون الأقسام ذاته ، وإنما يرد صغر على الفصائل في الترجيع الجسمي للترجييع ، أو مجرد ترس في نظام صناعي - الترجيعية . جون ماكوي . ترجمة . علم ميدانفتح امام . العدد ٨ من عالم المعرفة . أكتوبر ١٩٨٢ ص ٢٩٩ ، ٢٩٥ كما لا ننسى بالضرورة ما مثله كثران ولبن في كتابه « الغريب » دراسة في مرض القرد العفريت ، ذلك أنه يورد حرك الأفراب من اللجوء مع الترجيع داخلة ، وأن كان في موضوعه بعض اللامع من هذا ، ولكنها ليست للترجييع الرئيسة .

(٢) ينقل قول الشاعر جميل :

أصابعك	المسالك	والسكوك	صفود	وحيث	مهيمن	المسود
أشعل	دار	بمنعة	لبن	حكت	؟	كان
وتنقل قول الشاعر الطائي :						كان
أمن	إلى	تلك	للمسالك	كأن		هذا
بكيت	من	البحر	للسفك	والقي		صمود

شيئا فشيئا ، بعد أن أصبح التألم في المهاجر الجديدة شيئا واضحا ، بل بعد أن أصبحت هذه المهاجر مطالبا نفسيا واقتصاديا ، وأصبحت المغادرة حقا من حقوق الإنسان ، وبخاصة بعد أن أصبحت عمليات « التني الاضطرابي » غير معمول بها الآن ، بعد أن انحصرت موجات الاستعمار . . . المهم أن العالم أصبح « قرية » وصار من السهل التجول داخله ، بل لقد أصبح التجول في العالم ضرورة من ضرورات العصر .

- ٢ -

حين نتعرض لظاهرة الغربة المكانية ، وما قيل فيها من شعر وحين نقف على دوالعه وخصائصه نعرف أن هذا النوع من الشعر كان يفيض فيضا شديدا بسبب الظروف التي أحاطت بالإنسان العربي . فالإنسان العربي القديم كان محكوما بمنصر « المغادرة » جغرافيا ، ذلك لأن البيئة صحبية ، ومعادية ، وغير مستقرة ، ثم أنه ، سياسيا واجتماعيا ، كان يخيم عليه إحسانا « بالمغادرة » على نحو ما كانت تفعل القبائل بمن تسيهم « المخلوعين » ، وبخاصة تلك الطائفة المميزة المسماة بالصماليك ، ثم إن « التني » صار سلاحا في يد بعض الحكام المسلمين ، ونحن نعرف أن عمر قد حيس ونقي وضرب ، ومزج عددا من الشعراء ومنهم الحطيفة ، وأبو عجمن الثقفي « أبو شجرة » . . . ثم استشرت هذه الظاهرة ، ففي زمن بني أمية مثلا نفي الأحرص إلى اليمن ، وأبو قطيفة إلى الشام ؛ والعرجي - وهو القائل :

أضاعوني .. رأي فني أنصاوا ليوم كريمة وسداد فخر

سجن في مكة ، وقد كان أبو قطيفة مطاردة . ويرى أن ابن الزبير حين سمع أبياته التي تقول :

أكرمني السلام إن جئت قومي	وقليل لم لدي السلام
أقطع الدهر كله باكساب	وزفير لها أكاد أنام
نحو قومي إذ فرقت بيننا الـ	دار وحادث من قصدها الأحلام

قال ابن الزبير : حين واه أبو قطيفة ، وعليه السلام ورحمة الله من لقيه فليخبره أنه آمن فليرجع ، فاعبر بذلك ، فانتكفأ إلى المدينة راجعا ، فلم يصل إليها حتى مات . (٣)

- ٣ -

والشعراء حين كانوا يفاقدون أو طلمهم كانوا يفاقدونها على كره منهم ، ومن ثم كانوا يحسون بالانكسار والحزن ، ذلك لأنهم كانوا يفاقدون أشياء كثيرة ، غير هذه الأشياء المادية التي كانت تحيط بهم . . . فقد تكون هذه الأشياء علاقة حب ، أو أصواتا كان يأنس بها في ضوء القمر ، أو ارتباطا بنخلة تمت على عينيه ، أو بنجم کیا كان يتألق في السماء ، كان يتألق في نفسه . . . المهم أنه كان يفاقد هذه الأشياء فهو ما عجزوا ، وكان تحت الضغوط لا يملك إلا الالتفات إليها شيئا من الجلد ، ثم يشي من الحزن حتى تكتمل دائرة الانفصال . ولأمر ما كثر في الشعر العربي تصوير مواقف

وقد عقدوا أبواباً للتطير من الأبل والكراهية لها ، لأنها تحمل الطعمائن وتشتت الخلال ، كما تعرضوا بصفة خاصة لغراب البين ؟ وقدبرز في هذه الجوانب هوف بن الراهب وديك الجن ، وأبو الشيص الذي يقول :

النسائس يلمحون غرا ب البين لما جهلوا
وما غراب البين الا ناقة أو جمل
ولا اذا صاح غرا ب في الديار احتملوا^(١٢)

ومثل هذا قيل في السفن على نحو ما نسب للسوفي ، وأخباذ البلدي ، وعلى نحو قول الحلبي :

انها فرقة تذيب القلوبا وترد الشبان لا شك شيبا
سلبت قلبها المزماء فقد أضحى رأسها من العزاء سلبا
ما ترى السفن كيف تعلو حباب الدماء مثل المطي تعلو الكشيبا
وكان الملاح اذا حث أولا من حاد غدا بحث نجيبا

ويدخل في هذا الباب ما جاء في العروب والأرحية ، ومن أشهر الشعراء في هذا المجال أبو القاسم العلوي الأنطاكي^(١٣) ، وما أكثر ما قيل في حزين الأبل ، وفي سرعتها لما يجتهد من الشوق ، وقد أشد الأصمعي في هذا :

اذا عقلت حنت وإن هي غلقت
كان لديها سائقا يستحثها
لترتع ... لم ترتع بأحد المراتع
كفى سائقا الشوق بين الأضالع^(١٤)

وقد تحول الناقة الى معادل موضوعي كقول الفرزدق حين رأى نفسه بعيدا بدير حسان :

وليلة بئنا دهر حسان نبهت
سكت ناقتي ليلا فهاج بكأوها
وحنت حنيننا منكرا هيئجت به
فبئنا قعودا بين ملتزم الهوى
نروم على نعمان في الفجر ناقتي
وقد جاء في ديوانه :

نحن بسزواء المدينة ناقتي
ومثل هذا فعل جرير :

نحن قلوصي بعد هذه وهاجها
وفعل ذو الرمة :

نحن الى الدهنا بخفان ناقتي وأين الهوى من صوتها المترنم ؟

(١٢) نفس ١٨٢ ، ١٨٤ .

(١٣) نفس ١٨٤ وما بعدها ، والعروب وأصحابها البرية طراحين لهم على سفن رواكد في فخر كانت شائعة في العراق والجزيرة .

(١٤) نفس ١٩٢ وما بعدها .

ولم يبقوا عند حين الأمل ، وإنما تعدوه الى حين التواضع ، ومن الشعراء الذين برعوا في هذا عبدها بن مسعود ، وصالح الديلمي ، والحجاز البلدي ، والصنوبري .

وما يحكم هذا كله أن العربي كان يمزج من الرحيل ، ولكنه لم يكن يتمرد عليه ، أو يحاكمه ، ذلك لأنه كان يستجيب له على مرارة وحزن وعيوس .

- ٤ -

وحين اندلعت هذه الأحاسيس ، وأصبحت « ظاهرة » وجد ما يسمى « بأدب الغربة » وأول كتاب حل هذا الاسم كان كتاب « أدب الغربة »^(١٥) لأبي الفرج الأصفهاني ، وقد كان معنى هذا الإدراك المبكر ، بأن الأدب العربي في مجمله كان أدب مغتربين في الجاهلية وفي الإسلام ، والملاحظة العامة أن العربي لم تكن له حالات رجوع الى الجزيرة بعد الخروج منها ، ذلك لأنه يتقن عملية الاندماج بالآخرين عن طريق أسوة الاسلام ، وعن طريق الزواج ، وعدم التعالي على الآخرين ، بالإضافة الى مثاليته في كل ما يتصل بعالم التجارة أو عالم العبادة والتصوف . ومن هنا فقد كان يشتغل بدم الناس وفكرهم ، ولهذا كان من الصعب دفعه أو التخلص منه ، فإذا كسرت القاعدة في الأندلس ، فإن العودة لم تكن الى الجزيرة ، وإنما الى الشمال الأفريقي على وجه الخصوص ، فالجزيرة العربية كانت تدفع ولا تستعيد ، وكانت كالكأس كلما امتلأت فاضت على الجوانب القريبة .

المهم أنه بعد فترة في الإسلام وجدت طقوس لظاهرة « أدب الغربة » ، وقد كان الملحم الواضح لهذه الظاهرة هو « الكتابة » التي حلت محل « الرواية » ولنقرأ لأبي الفرج قوله : « وقد جمعت في هذا الكتاب ما وقع إليّ وعرفته ، وسمعت به وشاهدته ، من أخبار من قال شعرا في غربة ، ونطق عيا به من كربه ، وأعلن الشكوى بوحده الى كل مشرد عن أوطانه ، وتنازع الدار عن اخوانه ، فكتب بما لقي على الجبلان ، ويأج يسره في كل حانة ويستان ، اذ كان ذلك قد صار عادة للغرباء في كل بلد ومقصد ، وعلامة بينهم في كل محضر بدعائهم ، واختيار أماكن الكتابة . وكان أن نقل حكاية بطلها المأمون تقول على لسان راو : كنت في جملة عسكر المأمون حين خرج الى بلد الروم ، فدخل وأنا معه الى كنيسة قديمة البناء بالشام ، عصية الصور ، فلم يزل يطوف بها ، فلما أراد الخروج قال لي : من شأن الغرباء في الأسفار ، ومن نزحت به الدار عن اخوانه وأترابه ، اذا دخل موضعاً مذكروا ، ومشهداً مشهوراً ، أن يجعل نفسه فيه أثراً ، تترك بعده ذوق الغربة ، وأهل التقطع والسياسة ، وقد أحببت أن ادخل في الجملة ، فابغ لي دواة ، فكتب على ما بين ياب المذبح هذه الأبيات :

ولقيتم الأخبار عن قرب
فشفا الله بحفظكم قلبي
فاذا قرأتم فاعرفوا كجي^(١٦)

يا معشر الغرباء وكم
قلبي عليكم مشفق وجل
اني كتبت لكمي أساعدكم

(١٥) كتاب أدب الغربة لأبي الفرج الأصفهاني - تحقيق الدكتور صلاح الدين المنجد ص ٢١ - دار الكتاب الجديد - بيروت .
(١٦) نفس ص ٢٢ .

ولقد تنوعت كتابة الغريباء ، فقد كانت بالفحم ، والحجر ، والقلم ، والحمرة ، كما كانت نجرا في الخشب ، ونقرا في جبل ، وحفرا على حجر أو شجر ، أو جص ، وبعضها كان على الصخور وكثيرا ما ينص على أن الصخور كانت ملساء ، ولقد كانوا ينخرون عادة الأماكن الجبلية فهناك تصوص كتبت على فناء المسجد الجامع ، والكنائس ، ومنارة الاسكندرية ، وبيوت العباد ، وياض المسجد الحرام ، وقبة أبي جعفر المنصور الحضراء ، وقصور أبي جعفر المنصور ، والرشد ، والمتوكل ، وحائط مقبرة سيويه وعلى بيت الشاهد - يعني الشهيد - الذي يوجد على يمين الكنيسة وتوضع فيه ذخائر الشهداء - أي عظامهم - وعلى الأديرة ، وقد تعرف الكنيسة ككنيسة الرُّها . . ولم ينف الأمر عند حد العالم العربي لأنه وجد مغرب يكتب على صخرة بجزيرة « قبرس » وبلدة بنواحي الروم عما يلي خروشة ، وبلاد عديدة بفارس ، وهناك من يذكر مكانا ولا يسميه ، ولكننا نعرف أنه كان يقصد مكانا بأفريقية ، فهناك حديث عن شيخ بصري « عن دوح البلاد وقطع عمره بالأسفار » قال : ركبتي في البحر في بعض السنين ، فأفسي بنا السراى موضع لا نعرفه ولا يعرفه المركب وطرحنا الماء إلى جزيرة فيها قوم على صورة الناس إلا أنهم يتكلمون بكلام لا يفهم ، وبأكلون من المأكول ما لم تجربه عادة الأنايس فاجتمعوا علينا ، وأقبلوا يعجبون بنا ، وشفعانهم على أنفسنا ، واستشعرنا الهلاك من طمعهم في قتلنا مع كثرتهم ، ثم تركنا على الله جل وعز وخرجنا نطلب في تلك المدينة ما نأكله ونشره ، فوجدنا الطراميس من خبز الدخن ولحوما كثيرة لا ندري ما هي ، فاشترينا من ذلك الخبز واللحم وأطعمنا من لحوم الحيتان ، وصرنا إلى الساحل ، وأجبنا نارا ، وأقبلنا نكجُب من ذلك اللحم ، وهم أنبله لا ندري ما هي ، يشربونها ، ويضربون بطين عظيم ، له في البحر دوي ، فبينما أنا أطوف في تلك المدينة إذ بصرت بكتابة عربية على بابها فتأملتها ، فإذا هي : بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله خالق الخلق ، وصاحب الرزق ، ما أعجب قصتي ، وأعظم عنتي ، أفضتني الخطوب ، وقصبتني النكوب ، حتى بلغت هذا الموضع المريب ، ولو كان للبعد غاية هي أسحق من هذا المحل لبلغني إليها ولم يقتنع إلا بها ، ونحمت ذلك مكتوب :

من شدة لا يموت الفسى ولكن لمساكنه يملك
لشبحان مالك من في السبا والأرض حقا ولا يملك

فاجتهدت بالمسألة عن الرجل وحاله ، فلم يفهم عني ، ولا فهمت عن أحد منهم ، وأقلعنا في غير تلك الليلة ، وسلم الله تعالى ، وصرنا إلى بلاد اليمن (١٧) . . وأخيرا فكثير منهم كان يؤرخ لما يكتب .

وحين تناول في « أدب الغريباء » هذا نراه يدور حول الدعاء بالعودة ، كقول الصُّوري :

سعى الله أيام التواصل حيث ورد إلى الأوطان كل غريب
فلا خير في الدنيا بغير تواصل ولا خير في عيش بغير حبيب

وبعضهم كان يشكو الفقر كهذا الذي كتب على حائط البيت الذي كان يسكنه :

الحمد لله على ما أرى من ضياعي ما بين هذا الحوري

أصاري الدهر إلى حالة
بدلت من بعد الفسح حاجة
أصبح أدم السوق لي مأكلا
من بعد ملكي منزلا مبهجا
لكيف ألقى ضاحكا لاهيا
مبحان من يعلم ما خلفنا
والحمد لله على ما أرى

يعدم ليها الضيف عندي القري
إلى كلاب يلبسون الفرا
وعصار خبىز البيت خبىز الشرا
سكنت بيتا من بيوت الكرا
وكيف أحظى بلذيل الكرى
ونحت أبدينا ونحت الثرى
وانقطع الخطب وزال المرا

وقد يكتب أحدهم أبياتا ويوصي بأن تكتب على قبره ، وقد تكتب أبيات وتكون نذرا بفواجع قادمة ، وقد يكتب أحدهم أجوبة على أسئلة في شعر سابق ، أو دهاء على مستنث كهذا الذي كتب : حضر فلان بن فلان الكاتب هذا الموضوع في رقعة ، خائفا هاربا مظلوما ، وهو يقول : سترك سترك ا واذا نحت مكتوب بغير ذلك الخط : اللهم استجب دهاء ، واسمع شكواه ، واكشف بلواه :

ورد كل شئت عن أحبته
وارحم تقطعهم في كل مهلكة

وكل ذي غربة يوما إلى الوطن
واستن بطفلك إذا الطول والمن

وقد أكد الشاعر علي بن جهم على قضية الأسف على الغربة ، فحين مات في غرته وجد أنه كتب على حائط :

يا رحمتا للغريب في البلد الشا
فارق أحبائه فما انتقموا

رح ماذا بنفسه صمعا
بالعيش من بعده وما انتقمنا

وحن كثير من الشعراء إلى بلدان بعيها ، ويحيى في مقدمتهم الوزير أبو محمد الحسن بن محمد المهدي الذي حن من البصرة إلى بغداد :

أحن إلى بغداد شوقا وانما
مقيم بأرض غبت عنها ويدهة

أحن إلى ألف بها في شائق
اقامة معشوق ، ورحلة عاشق^(١٨)

ومن الملاحظ أن الغريب إذا لم يكن شاعرا فإنه كان يكتب شعرا لغيره في الموضوع فهناك من كتب أبياتا لأي الأسود النذلي ، وأرطاة بن سهيل^(١٩) ، وهناك من كتب شعرا فاضحا في المالك ، وقد يحتار بعضهم عن سقطاته بسبب الغربة^(٢٠) .

(١٨) نفسه ص ٣٤ ، ٣٨ ، ٤٥ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٧٢ ، ٧٦ ، ٨٧ .

(١٩) نفسه ص ٤٢ ، ٩٤ .

(٢٠) نفسه ص ٩٧ ، وقد جاء في ص ٨٠ : حضر فلان بن فلان ومنه شمة الزمان فلان بن الحضر . . ولكن الغريب يحمل عنوانه ، ويظهر جنابه ، ليدل على وجهه ، ويحاط به بالخطر ، فمن قرأ ما كتبت للبطر فيها ارتبكت وقد كنت هذه الأبيات .

- ٥ -

وصفة عامة نلاحظ أن الشعراء في الغربة كانوا مشغولين عاطفياً ، وإذا كنا قد تعرضنا لجانب معين تحت اسم « أدب الغربة » وأن الصفة الغالبة عليه لم تكن التجويد ، وبالوصول إلى قمة كبيرة بسبب الانفعال الزائد ، والقصد إلى « التنفيس » السريع عن النفس ، فإنه إلى جانب ذلك يوجد نوع من الشعر المحكم الذي دار حول قضية الغربة ، ولقد كان من الطبيعي أن يكثر الشعراء في هذا الميدان ، إلى حد أن بعضهم - وهو مقيم - كان يخلق له وطناً ثم يحين إليه . ذلك لأن الحنين إلى جانب كونه عاطفة جياشة كان انتهاء إلى شيء ما ، وفي ضوء هذا كثّر الشعراء الذين حنوا بصفة خاصة إلى « نجد » وقد تنبه لهذا ياقوت الحموي فذكر في معجمه أن الشعراء لم يذكروا موضعاً كما ذكروا نجداً ، على أن من يتبع ما قيل في نجد يمكنه أن يستنتج أن نجداً لم تكن غير مجرد رمز للجزيرة العربية ، وللنقاء الأول ، وللرغبة في العودة إلى هذا النقاء . . أو هل هذا النوع من أنواع المستحيلات^(٢١) ومن الأدلة على أن « نجداً » صار رمزاً تركز

(٢١) نلاحظ فيما من اللزامة في هذه الآيات .

ألا ليست شمري هل أهبتهن ليلا
بلا بها كنا نحن لأصبحت
تلبك فيها بالفتاب وبالعصا

أكثر طرل نحو نجد والي
حنينا لي أرض كان ترويا
بلا كان الأحصان بلرحة

لما وما لجدا ومن حلّ بالقي
ولبت حنيناك الحمى برواجه
لما وألقت البصر أصرض دوننا
بكنت عيني الميسري فلما زهرنا
ولك أبو جعفر عبد الملك بن محمد في الشاعر طعنة للرواية :

ومى لك ليلا لم يرح يلم
وقد خلقت من نحو نجد أرحمة
حنينة وإرانا يسود مؤمل
لا خلعت من بيت برها الفرائل

لا والمشار من لوجد وليلنا
كم رام منا الكرى من لك مسلكه
ياغيب لا جسدنا بيتنا جسد
توما لنا الملك لا عد ولا عهد

أقول لصاحبي - والميسر موي
لنفع من قسم مرار تجد
يا بين الحيلة للحضار
يا بعد العتبة من مرار

عليك أن حالت بخص مني
أحين إلى تجد والي
فلا تلتاني واركض إلى تجد
طوال الليالي من ليلي إلى تجد

وما نظري من نحو تجد يخلع
أهل - لا - ولكي إلى ذلك أكثر

يتذكرني عهد الشبا ونسجه
تسم الضيا من نحو تجد إذا هبا

الشاعرات عليه^(٢٢) ، وقريب من هذا الحديث عن الحجاز ومكة ، ودواوين الشعراء القدامى تحدثنا عن هذا^(٢٣) ، وإذا كانت المرأة وقفت الى جانب نجد ، فأننا نجدنا قد تأخذ موقفاً من الحجاز^(٢٤) وإذا كانت قضية الوطن بصفة خاصة تقوم على « التجريد » في نفس المترجم ، فإنه كان وراء ذلك طبيعة الشعر العربي بصفة عامة ، بالإضافة الى أن

(٢٢) نجد في كتاب شاعرات العرب للسويحي . جمع وتحقيق عبدالمجيد صقر ذمراً كثيراً ، فليدرك ذلك من معقولا ، ومقالا سحرى ، ولربما من أبحاث المستجلات .
نقول : أما بيت الحصين الأسدي :

ألم على نجد وجد ومن يك ذا حوى يبيته لظروك في سريته .. الخ
ونقول :
لقد تبللت من نجد وسافته أرض يا الهلك يزلو والسنجر
ومن لزجت زبيب الصبية وملحت من الهابة الى الخضر ، وأقول لها : قلت بما هو أحسن قلت :
ألم لآلئ صاميتي أسره
لمعري لبني بالقي لآلئ القلى
أحب البها من صهريج مالت
وربع صبا نجد ما لمست
فيا حبلا نجد وطيب لربها
والقم لا فله ما صحت حبه
ولا زائل هذا القطر يسر لوجه
ونقول امرأة من بني صاعر :

أما ما يخالص سائلين فليخافا
ونقول فهذه بيت الأبري :
والأ تسم لفر يرك منجد
وما لاله يسون زوج صافية ، وللى للطفلة - صاحبة البراق - في القرية مشهور .
(٢٣) أول ما يفتلنا معرة ، فهناك شعر مشرب آله يقول :

سره لسم الحجاز في البحر
ألم حشلي ما حوته يدي
وملك كسرى لا أشفهه
ونقول :

فبلك يا ربع الحجاز تنطسي
ونقول الغاص للشعاع :
فبكت صبا يذكري الحوى
ونقول جميل :

أما جميل والحجاز وطبي فيه حوى لسمي ولجه خجفي
والطامي يقول :
يربع الحجاز يحرق من أشك رضى السلام وحي من حياك
ومن الشعراء الذين حووا الى مكة معروين في الحارث بن عمرو بن ماض في القصيدة التي أرمأ :

كان لم يكن بين الحبيسون الى الشفا كس ولم يسر بكه سر
وملك سر لها ليلال لسمي ، وابن كسوم ، ويروي أن أمية بن أبي عاكه حين سمع من عبدالمعز بن مروان قوله :
ملى واكب من أهل مصر وأمله بكه من مصر النملة راجع
قال له : الشفت والله أملك ، فقال : نعم والله أيا الأمير .

- معجم البلدان ٥ / ١٨٣ ، ١٨٦ ، الأغاني ٢٣ / ١٦٥ -

(٢٤) جد لي الأغاني ٨ / ٧٧٢ ، أن حبة نجد بن عبد الرحمن كانت تقي من حبا الحجاز فقال ردا عليها :

لا ترجعن لى . الحجاز لقه
وهلم جارونا فقلت لها : الصصري
ليشارف الرحمن الحبيب لندرك
أن الحسام الى الحجاز يهيج لي فريدا
مسلم الكرمي به عيش
انتم فبركة ربح عيش
الأندم يلمدني لندرك
بدرتم الله تركه

فكرة الوطن في الشعر الجاهلي كانت قائمة أساساً على التشكيك ، ونظرة إلى دواوين الشعر القديم تؤكد هذا^(٢٥) .
وعلى كل فإذا كانت نجد - ثم الحجاز - تمثل عصبية ، وفردوساً مفقوداً « بل ومستحيلاً » عند الشعراء ، فإن الملاحظة
على شعراء المتصوفة أنهم حتى وإن ذكروا نجداً والحجاز ، إلا أنهم بصفة عامة كانوا يبتطلون الزمان والمكان ، ذلك لأن
ما كان يحيمهم في المقام الأول هو خلق حالة من حالات الوجد ، ليتمكن « التواجد » عليها !

٦ -

وابتداء فقد كان من الطبيعي أن تحيب الحاضرة على السؤال اللهي الذي يقول : لماذا يجب الانسان
وطنه؟^(٢٦) ، وكان من الطبيعي أن يوجد صراع البادية والمدنية ، ولقد كانت المرأة شديدة الخوف إلى البادية^(٢٧) ،

(٢٥) تأمل مثلا مطلع لمعلقات ، وتأمل قول الحارث بن حزملة في الغنيمات :				
لئن ولمجد طيل للمضي في ديوانه يقول :	الشهباء	صفوة	بالحبس	أبشبا
لئن لئن ضلال يل المعنويات بعد بقاء بين المذمير يقول :	بشبي	عصم	تصيم	بلرح كان
لئن ولقول صوف بن الأحوس اللطاني :	صفوة	بالحزم	بالكم	بسن
مضمت لأنام	الشهباء	فلم	بشبا	لحوض
وقول الأعشى بن شهاب الغنلي :	الصبون	رسم	وفا	أبشبي
لاينة وقول المرقط الأكبر :	بسن	صفوة	مضلال	وأش
أش وقول أبا :	أشبا	الظلال	الظلال	شهباء
هبل تأ يقول لفرقل الأصغر :	الشار	عصا	وسمها	الأ
أش ثم إن لبده بالأطفال ملاة واضحة على ما نحن فيه .	دار	ساد	عصيك	فصح

(٢٦) ولما أن المصنف المصنف تحفظاً من أن الفرع هو مرضى الأهل والقدم ، لم اتبع لفعل الإنسان حين الكلام في مكان ، وإبداء فهم لم يربطوا بين الإنسان ومكان ولا أنه
فذلك لأن المكان غير مستقر في الصحراء ، والفرق على رأي ابن سيدة في المصنف ١٩ / ٤ حيث أثبت من بلد أودار . ومع هذا أن الإنسان هو قلبي يفتخر بطنه ، ومن جهة
الاسلام جعل كل مكان يفتخ به الإنسان موطنه ، ومنه جاء مصطلح « موطن مكة » في أول الأمر ، إلى يمكن القول بأن الاسلام جعل فكرة الوطن والتعصب لها ، حين جعل
من نفسه وطناً جعلها للتسلم ، وفي الوقت نفسه ساعد على خلق تلك الحالة التي يمكن أن يطلق عليها هذا المصطلح (Homelandness) وهي جذوة كآلة لعدة وديلة
بسبب الغياب عن الوطن والمحن إليه ، وبخاصة حين تعرضوا لعدد من الأراضي بسبب «علاوة البية» - ومرضى للمكين في القصة مشهور - بسبب البعير من حيلة فلتاحم في
أول الأمر - انظر الجليلين إلى الوطن في الأدب العربي حتى حيلة العصر الأموي . وعبد إبراهيم الحار . حارة عصر من A وما بعدها . وبصفة عامة فالأرض متشعب كان شعوراً
و بالاعتدال ، في ضوء مقولة مروج الذهب للمسعودي ١٢ / ٢ ، ١٣ : وكل بلد يزوره منه الاعتدال تنسب لعله إلى سوء الحال .

أما الفصراء فقد اجتهدوا على السؤال اللهي بأكثر من طريقة ، فذكره يذكر أن حبه إلى الأرض الشربة يرجع إلى راحة الثراب الذي يقية راحة العنبر ، وإتداه يذكر أن به
ذكر به وبلاجه ، ويؤكد على أن رعايه ككامل الدين ، وشيخه بن الفرصه يراء ماثبات لشعر يمينه ، وابن الرومي يقول أنه يحب له الشبية وانفدتها ، وقد رآه أبو فراس . من
الأمر - أنه المحزونة ، وقال ابن الجهم أن الشبيب حل به قلابة ، ويصغر بين حيلة يتحق به شربة ماء من بحر يمينها ، وأبو الحسن علي بن عبد السعادي يذكر به ملها من
ملاجه ، وابن سكاك لا يسي له ورشاً رعايه بالأصايل ، وهناك من أجه لأن به سلهي ، وإن كانت يرايه الجلوب A ، وهناك من رآه نطق :

ألا و هناك من مزج بين الحبيب والوطن كائن حد يس :	أشبا	بسن	فلم	ووش
---	------	-----	-----	-----

و هناك من أجه لأن به سلهي ، وإن كانت يرايه الجلوب A ، وهناك من رآه نطق :
و هناك من مزج بين الحبيب والوطن كائن حد يس :
و هناك من أجه لأن به سلهي ، وإن كانت يرايه الجلوب A ، وهناك من رآه نطق :
و هناك من مزج بين الحبيب والوطن كائن حد يس :

ولكن في الوقت نفسه كان يوجد تيار يتضمنه الواقع الجديد ، لأنهم بعد فترة وأموا بين ما يسمى « العشيرة والبلدية » ، وتحسبوا لمواطنهم الجليدية ، فريحة البصرة كانت تقابل ربيعة الكوفة ، وقيم الكوفة تقابل مجيم البصرة ، ويكر الكوفة تقابل بكر البصرة ، بل لقد غلبوا المدن على الدولة فقالوا : العراقيين والمصريين ، وكان من الطبيعي أن يرتفع صوت الافتخار بالمدن على حد ما نعرف من شعراء كعرقلة الكلبي ، وابن عتير ، ونصر الهيثي ، والأديب القيسراني ، وكلنا يذكر ما قاله ابن الساعاتي في دمشق ، وابن زمرق في غرناطة ، وابن الخطاط في مصر ، وكل حد ما هو مقال في الحواضر كالبصرة ، والكوفة ، وخراسان ، والفسطاط ، ومدن الأندلس بصفة خاصة لأحاطة الأعداء بها^(٢٨) ، ولقد وجد من يرطبهم بالخاضرة من وقت بعيد على حد ما نعرف من النابغة الجعدي ، الذي دخل على عثمان بن عفان قاتلا : استودعك الله يا أمير المؤمنين ، قال : وأين تريد يا أبا ليل ؟ قال : الحق بأبلي فأشرب من البانها فإني منكر نفسي ، فقال : أتعبنا بعد الهجرة أبا ليل ، أما علمت أن ذلك مكروه ، قال : ما علمت^(٢٩) . . وفي الوقت نفسه كان هناك تيار آخر يدعو إلى التحرر وعدم مفارقة الوطن على حد ما نعرف من عبدالله بن جعفر بن أبي طالب الذي قال لمعلم أولاه : لا تروهم قصيدة هروية بن الورد التي يقول فيها :

دعيني لـلخـي أسـمـى قـائـي رأيت الناس شرهم الفـقـير

ويقول : أن هذا يدعوهم إلى الغربة عن أوطانهم^(٣٠) . . المهم أنه وجد من يغير العصبية شيئا فشيئا من البادية إلى المدينة ، ووجد من يدعو إلى عدم فراق الوطن ، ولكن التيار الأول كان جارفا ، على أن هذا لم يمنع الشعراء من الحنين إلى الأمان التي تركوها ، سواء أكانت حقيقة أومزا ، وبخاصة حين كانت تنزل الفواجع ببعض المدن على نحو ما نعرف من ظاهرة رثاء المدن في القديم ، أو في تذكرها كما نعرف حديثا من الشعر المهجري ، أو في التحسر عليها كما هو مشاهد في الشعر الفلسطيني |

== ٧ ==

على أن ظاهرة الاحساس بالغربة والحنين إلى الوطن تندلع أكثر ما تندلع حين يقع الشاعر في قبضة الموت أو الأسر ، أو السجن ، وقد بدأ امرؤ القيس البكاء من هذه الدائرة الحزينة في قصيدته التي يقول فيها :

(٢٧) كانت مثلك من ضلالت بالهجرة ككثرة زوج عثمان بن عفان التي قلت قول إن تكس بالهجرة كلاما مه :				
لي	الله	أنا	أنا	أنا
يسـمـيـر	لا	أنا	أنا	أنا
وأيات يسرى زوج مشهورة والتي أوتها :				
سبب	كسب	أرواح	أحب	أحب
وعلى هذه النغمة لسمها من قبل الطيف صاحبة البراق .				
(٢٨) انظر لغير الإسلام لأحد أبين ٢٣٣ / ١ ولعل قول د . يوسف خليف في حياة الشعر في الكوفة ص ٣٧ : وكلما رأى العرب أن أن تخلص حياهم - سواء أكانت في هجرة القبيلة أم في قتال المدينة - ففروا من النصبية التي لم يتكفروا بصورون حياهم إلا على أساس مه .				
(٢٩) الألف ١٠ / ٥ : والملاحظ أن النابغة الجعدي ما كان يقصد غير الحرية في المدينة والحرية في البادية .				
(٣٠) الألف ٧٥ / ٣٠				

ألا أبليغ بني حجير بن حمرو
بأنني قد بقيت بقله نفس
فلو ألي هلكت بدار قوسي
ولكنني هلكت بأرض قوم
وأبليغ ذلك الحبي الحريدا
ولم أخصل سلالنا أو حديدنا
لقلبت الموت حق لا غلورا
بصعيد عن دياركم بصيدا

وقد قدم لنا عبد بنوت بن وقاص الحارثي درة حقيقية في هذا المجال حين سبى في الأسر ليقتل بعيدا عن وطنه^(٣١) ، وسرعان ما تبعها درة أخرى للشاعر الإسلامي مالك بن الربيع الذي كان في جيش سعيد بن هشبان بن عفان في خراسان ، وحين أحبط بالموث بعيدا عن الوطن راح يئن إلى الوطن ، ويذكر لنا العديد من الطغوس الجاثلية في الوطن^(٣٢) ، ثم هناك نص رائع من فيه السهمري بن بشر المكي إلى وطنه^(٣٣) ، وهناك شعر من فيه ابن مفرغ

(٣١) جاء في شرح عبارات الخليل للبرزي : تحقيق د . فخر الدين دياب ص ٢٨٦/٢ :

ألا لا تلوسني ، كفى التلوس ملها
إلى تملأ أو الثلاثة لملها
لها راكبا لنا صرحت فليكن
جزى الله قوسي بالظلاب سلا
لها كريب ، والأعين كملها
ولو شئت لحتني من الجبل هذا
ولكنني . ألي حار ليكم
أولاد . ولقد شلتا لسلي بتمنا
أشعر نيم لد ملككم فليجروا
لنا قتلوني قتلوني سدا
أحبا صباه الله ، أن لست سفا
وتضحك مني فيعنه حبيبة
وقل قد لست حولي رندا
ولقد هلك عروسي مليكة ، ألي
ولقد كنت لحار الجزير ومملد
وأشعر للفرس الكرام مطبق
وكنيت لا مقليل فتمصها الفرس
ومصها سوي الجراء ، وزمها
كالي أم أركب جوا ، وأم أكل
وأم أسيا الرق الرق ، وأم أكل
وأمل قول أراي لملها :
أولاد لجراني واليسين ملها
فلا تروى برقا يفرح وما الطي
فلعل : أتمصني في الباب أفر سفا

(٣٢) هي تلك القصيدة التي يقول فيها :

ألا لست سهمري هل أبيتني لبا
فلتت الفضا إلى يطبق الركب صرفه
لقد كان في أصل الفضا لوزنا الفضا مزار... ولكن الفضا ليس طيبا
لذكرت من يبيكي صفى فلم أجد
ولكن بالفرار السبعة لورا
بجنب الفضا ألي الفضا الفضا
وليت الفضا مللي الركب ليلها
سوى السيف والرمح الرمي يبيكي
عزير ملهن الفضا ملها

وهو في سجنه بسجستان الى الوطن ، ومثل هذا فعله الشاعر المسمى نصيب الأصغر (٣٤) ، وقد أكثر شعراء كثيرون في هذا الجانب نذكر منهم الشاعر ابن قطيفة ، الذي نفاه ابن الزبير فتذكر غربته وحن حنيناً شديداً في قصيدته التي أولها :

أتممني السلام ان جئت قومي وقليل هم لذي السلام (٣٥)

وتذكر أرض الحبيبة عند شعراء الغزل من الوفرة بمكان ، وقضية النفي في الأقطار الاسلامي قد كثرت ابتداء من عهد عمر بن الخطاب الذي ضرب وسجن وعزل وحد ونفى وكان في مقدمة الشعراء الذين نفوا الى حضوضي أبو عجمن الثقفي (٣٦) ، وقد كان هذا العنف وراء توظيف الرمز والكتاية توظيفاً جديداً على حد ما فعل حميد بن ثور حين تغزل في

أفرد الأصغر : أرفموني لاني
لما صاحبي رحلي فانا الموت لاندلا
بخلون : لا تبعدا وهم يمشون
لما صاحبي ، اما عرفت فيلكن
ومثل لوسلي في الركاب ، فانا
بصيد ، فريب الكثر ، لاني بغيره
أكل طري حول رحلي فلا أرى
وبالمرسل سنا نسوا لو شهنتي
وما كان عهد المرسل حندي وأند
لستين أمي ، وابستعنا ، وصفتي

انظر الشعر والحدود لأن فنية ، تحقيق حمزة شاكر ١٩٧٢/١ ، والقرن لمجلد ٥ . سمع دعوى هذه القصيدة في العدد ١٣ من مجلة الشعر ، وقرار الرئي هنا أنه يرمز لشدة بؤسه ، ومثل هذا تكرار لكلمة الفضا ، فكلاماً رمز للوطن ، والظاهر يرمز للوطن رمز للحمية ، أو هو الحمية ، لأنه رمز للعدائي والاجتماع والوصل والقاء ، أما الغربة فهي رمز للموت والكتاية والقاء ، وهذا يؤكدنا بما قل من أن علي الغالي ، بأن حين أحسن البورت في الغربة ، أرضاً أن يكتب على قبره هذين البيتين :

صلى على قبري بطريق ودفنوا
ولا تفلتوني بالعمراء فركنا
فليس لمن رأى الغرباء حبيب
يكنى إن رأى قبر الغرباء حبيباً

(٣٣) أزل القصيدة :

لا حتى لعل لنا إلى لحيها وكان مع الطوم الأصغر كلامها
انظر دراسة في نص شعر أمي . د . د . حيد بدي . العدد ١٣ من مجلة كلية الآداب والدرية بالقاهرة .

(٣٤) جاء في شعر بن طرفة الحميري . جيع والقمم . د . طرفة سلوم ص ١٢٤
دار سلسي يانجيت في الأضلال
أين مني السلام من بعد لاني
أين مني لحياتي ربياني
أين - لا أين - جنتي وسلاحي
عند الحمر عرفتنا فتناني
أم فطينا حاتمنا فلال لو
وأهل العمراء السرة وخصمهم القنيرة . د . حيد بدي ص ١٥٦ .

(٣٥) الألفي ٣٩/١ .

(٣٦) الألفي ١٣٨/١١ وهي التال :

ست فاضلي ال أمل كرمه
ولا تفلتني في البلاء شكني
وقد ضرب عمر أبا شعرة وسجن الحبيبة ، وعزل النسان بن علي ، وحد أبا عيون وفاد ، وقد جيس عملاً شديداً بن الحارث البرقي ، ومثل في شاعر
البياني .

شجرة وكان يقصد امرأة ، ولعل هذا كان وراء ما سمي « بأبد الحمام » الذي ظهر فجأة في العصر الأموي ، وبخاصة عند شعراء المدن ، ذلك لأن الحديث عن القطا كان هو الغالب على الشعر من قبل^(٣٧) .

- ٨ -

فإذا جئنا إلى العصر الحديث وجدنا كثرة كثرة من الشعراء الذين حنوا إلى وطنهم تحت وطأة ظامرة « النفي السياسي » بصفة خاصة ، وذلك حين أجبر كثير من الشعراء على ترك الوطن على نحو ما نعرف من رغبة بدرى ورافع الطهطاوي الذي نفي إلى السودان^(٣٨) ، وعلى حد ما نعرف من هذه اللوعة الجزلة التي تقابلنا عند عمود سامي البارودي حين أبعد عن وطنه إلى سيلان^(٣٩) ، ومثل هذا نجده عند أحمد شوقي على حد ما نعرف مثلاً من سببته التي قال فيها :

وطني لـر شـغلت بـالحـلـد عـنـه
وعلى حد ما نعرف من أندلسياته ، وهو القائل :

يـاسـاكـني مـعـسـر انا لا نـزال صـل
عـهد الـوفـاء وإن غـيـبنا مـقـيـمنا

(٣٧) تأمل قول حميد بن فروج في حواره بصديق الجلي :

يـسا حـاج حـلـا فـسـوق الأ مـنـة
مـطـرفـة مـطـرفـة وـاسـي مـحـلـة
ولـي راس أكثر من وقـة ، ولـنـحـن ما قالـه المـشـي بـن الأـحـف في حـلـة اسـطـفـار : كـي جـلـد لي التـجـرم الزامـة ١٢٨/٢ ، ١٢٩ .

ولـمـنـد زاد . الفـطـواف
فـلـمـه ما فـلـمـه فـلـمـه
وما فعله الحسن بن عبيدة المعروف بالعتيلي الذي رأى حمة ترحب باب الخلق بغداد ، فأبانتها ببسطة حرم ، وأخطفها وقال نصبت للدهرة التي أوتها :

لـحـمـت مـطـرفـة مـسـبـاب الحـكـال لـجـوت سـوابـل
لـمـسـي لـمـسـي لـمـسـي لـمـسـي

(٣٨) تأمل قوله : من طبع الأسرار اسرار الخنن إلى الأبطال ، وموطن الإنسان على الدوام غريب ، ونظرة سألوه له مرعوب ، وقوله ، فلا زلت أشتوق إلى وطني المحكمسي ، وأشتوق وأتطلع إلى أحياء السارة وأشرف ، ولا أسأري بظلمة المحمية سواماً في الأيام بالحقوق والكرام مغراماً ، وقوله ، حب الأوطان على علم الحب وكرم الأديب أبهى عرواً . لا سيّما إذا كان للوطن ميثم المزم والسمعة . . . وهو يخلو على مصر - سلطنة المدن وروية بلاد الدنيا - . انظر مقدمة وطنية مصر . بولاق ١٢٨٣ هـ ، الأصداف لكاتبه لرفاعة . د . محمد صابر ١/٢٥٦ ، كلفيس الأبريز ٢٠٣-٢٠٤ وقد نقل وهو في باريس :

زمن حـلـي يـه لـمـسـر فـلـمـتـها
لـمـ شـابـت عـيـني فـلـمـتـها
والمـن حـلـت بـان مـعـسـر فـلـمـتـها
والشـيـل كـوـنـعـا لـمـسـي شـرابـه

(٣٩) على نحو ما نعرف مثلاً من قصائده التي أولها :

مـسـي لـمـسـي لـمـسـي لـمـسـي
(ز) لـمـسـي لـمـسـي لـمـسـي لـمـسـي
(ز) حـلـ من طـيـب لـمـسـي لـمـسـي
(ز) أسـكـ سـبـب ، أم عـقـيـفـة فـلـم
(ز) أبـن لـمـسـي لـمـسـي
(ز) لـكـل مـعـسـر مـن مـسـة مـسـي

ديوان البارودي - حيث حل الجارم وعهد ضيق معروف - جـ ٢ ص ١٤٥ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، وانظر ما جده في الجزء الأول ص ٤٠ ، ٤٧ ، ١٢٢ ، ١٢٩ ، ١٨٤ ، وقد تبه الدكتور محمد حسن ميكل في المقدمة لهذه الظامرة فقال : وتكثر درة الشعر نغم المزم ، مذت إليه فيلاربا ، وألمسته أبلغ آياتها برزها طلياً ليعمد لي ألعنما كربة فله ، ولم يعم ، وبراهمه الخليل إلى الوطن النيكو التي ويصور الوطن أروع صورة في أروع حيلة . ويؤثر على الخليل إلى الوطن فلان مصر وهو لسانها . .

هلا بمشتم لنا من ماء نركم شيئا نبل به أحشاء صاديننا
كل المشاهل بعبد النيل آمنة ما أبعد النيل إلا عن أمانينا^(٢٠)
وقريب من هذا نجده عند خليل مطران ، وولي الدين يكن ، وتأمل قول عبدالمحسن الكاظمي :

تشد الرحل من بلد لأخرى وما لناك من بلد نصوب
وفي مصر أراك وأنت لاه وقلبك في العراق جوى يلوب
وأصبو للحصى بجميح قلبي كذا فليصحب للوطن الغريب !

ونحن لا ننسى حين المهجرين المشتغل إلى أوطانهم في عالمهم الغريب ، وحين السودانيين البائس حين يرو أنفسهم معزولين في عدد من بلدان العالم ، أما الشعر الفلسطيني ، فهو يجعل الحنين في الغربة وسيلة للحلم بالوطن المفقود ، ومحاولة لإثبات ملكية أشياء كثيرة حتى لا تضع في غمار الزمن ، واكتفاء برؤية أي شيء يبعث من الوطن ، ومن أبدع في هذا يوسف الخطيب الذي يقول لطائر :

لكن في صنيك بعض الملح من وطني
لوقشة مما يرف بييد البلد
خبأتها بين الجناح وخفقة الكبد
لوقشة بيد ، ومزقة سوسن بيد !

.. ولعل أحدا في الشعر المعاصر لم يحترق بالغربة كما احترق الشاعر عبد الوهاب البياتي ، فله دواوين كاملة في هذا مثل (أشعار في النفي) ، وهو يذكر أشياء كثيرة في الوطن ، ويركز بصفة خاصة على والده ، وزوجه ، وشوارع بغداد ، وولديه علي وسعيد ، وقبرة ، وليلة مقمرة ، والنخيل ، وبغداد ، وحين يكاد ينفجر قلبه ، يصرخ قائلا :
« أهلي إلى وطني » :

إلهي ... أعدني إلى وطني حنديل
على جنح غيمه
على ضوء منجمه
.. أعدني لله
ترف على صدر نبح وتله
.. إلهي أعدني إلى وطني حنديل

كما أنه كانت لغربة بدر شاكر السياب مرارة خاصة ، ذلك لأنها تتصل بعجز الإنسان أمام القوى القاهرة ، وأمام

(٢٠) الفصول ٢٤/٢ ، ١٠٤ ، وانظر قصيدته التي عنوانها أمت أيتها من ١٠٣ .

توديع الإنسان لأجزائه تموت تباعاً في جسمه ونفسه ، ومن هنا لا يملك إلا الزواج للمدر ، والأمل اليائس^(٤١) ، وغربة أحمد عبد المحطي حجازي من باريس تبدو معشوقة ، ذلك لأنه يصمم على أن يعيشها حتى لو هلك « تحت الرذاذ

(٤١) هو يبدؤ رحلة الغربة بالكتابة من روم ، لذا كما أنه يكي على وطنه من غربته ويصاح على تركه ، ورواه القصيدة وهي اجسامي بشر الانسان وعرواته في الوطن ، ويحيط الشاعر الغريبي عليه ، وقد كتبها عام ١٩٦١ ويغصها بأفكاره : سألني حبيبي في القسي ، يتألم ويأفك كالجرس . ثم أراد غريباً في ثلاث مدن هي لندن وباريس والكويت ، وهو يصرخ صرخة عالية في لندن لأنه عرف حقيقته مره ، ومن ثم أراد في عام ١٩٦٢ يكتب العديد من القصائد في محبة في الغربة ولقد كتبت حينه - وقلبه - على زوجة وأولاده وأنه الحيلة وتقرته بصفة خاصة والقوم بصفة عامة ، وسجن ، يرسي ، أراد يقول :

إن مت يا وطني للغير في مفارقه الكلية
أفسي غداً ، وإن سلمت فلا كرمك في المخلوق
هو ما لي به من أهلية ، لدى صهارك الرحبة
أرباض لندن والغروب ولا أصابعك للصبية

وسجن لا يبق في المعركة يقول :

إن يكتب الله في العودة إلى العراق
لسوف أكتب الأثرى ، أعانك الشعر
أصبح بالبحر
د يا أرج أبله ، يا لحنه ، يا دافق ،
الحسن المصري جاب أرضه ذلك والى
فما رأي أحسن حباً منه في العراق ؟
وأفكر العراق : ليت القصر الخفيف
من ألقى العراق يراني على : د يا قصر
أما لست وجهه فيلأن ؟ أنا الغريب
يكتفيه لو لست فيلأن أن انتز
منك ضياء عبر شباك الأب الكتيب
وسن مع الغفر والغمر
.. ما أجمل الليل ، وأكسى مدينة الشعر
ومدينة النوم بلا قصر ص ٢٩٩

ولقد كان يأنج السياسة في وطنه ، وهائل يصرخ هذا الكلام لقمص ص ٣٠٩ وحينه من باريس لوطه حينه غير ، ذلك لأنه من جيل أمركان انسان هائرا ، ولقد كان اعتمده أساساً بوزارة تركت له زعموا في زعمية ، وكلمة « إن اللغاة » كما في قصيدة ليلة في باريس ص ٦٦ ، وفي قصائد التي كتبها من الكويت كان قد أدرك أنه لا أمل في تواجده من الغرض ، ومن هنا صرخ :

والمسرة .. فلن أعود إلى العراق ص ٣٣٣

وطلب الموت ص ٧٠٩

أليس يكفي أيا الله
أن ألتذ ذبابة الجلاء
.. هللت الأرضي ، أريد أن ألام
بين جود أحلي للجيرة
وداء ليل للغير
ومصاصة الرحة يا الله !

الملك» (٤٧) ، وحين يصادف جرحى الحرب في باريس يذكرهم بأن المذن الأجنية فاتنة ، وبأن الغرباء فيها في حاجة إلى أقدامهم وأفرعهم ، وبالرغم من حزنه عليهم إلا أنه يبقى على الرغم من أنه « سيدخل في الليل لحده » ثم إن الأشياء المصرية قد بدأت في الشحوب كما في قصيدة سفر . وفي الحقيقة نراه يفقد ماضيه ، ويحالي من أجل التعمد على القناع البديل :

ولما سنظل نتأرجح بين الزمانين
لن نستطيع استعادة وجه أبيك
ولن تعود هذا القناع البديل
وقد يلجأ الشاعر إلى حلم اللحظة لحمد الفيتوري في ديوانه البطل والثورة والمثنية :

أحلم أنني لقيت
وأنتا تعانقتا معا
وأنتي غفرت في قصر النعاس الحشن
هتبه حل خراع وطني
وهناك من يقهر الغربة نفسيا ويعود ، حل نحو ما فعل محمد أبو دومة في بودابست :

- إلى القبول كل مساء
- تتحول ؟
- القبول ورقة بردي
أفهم شوقي في نهر الأسفار
وأكتب فوق ضلوعي لأميرة سرى
أنقش أياما وحكايات
أنسج من نبض اللفهة مطروفا ، وأخمس نفسي فيه
- وماذا بعد ؟
- أستعطف عزم الريح لترفعها لحبيبي !

(٤٧) كلمات ملكة الليل . أحمد عبدالمطي سويلي ، ديار الفكر :

أنت ليلة
ولما هرم
أقبل في صفحة الشون وحيي
ميتبا ماسا
.. كنت لكنت
تبحث من الحب ، لكني
أفنى أروا ضامنا
كان لا بد أن تفني في سبي
إذن
لمضحك مثل الجنون ،
وكما وحققا معا ؟

.. ولعل المتنبي كان أروع من قهر الغربة في الشعر العربي ، على نحو ما نعرف مثلاً من حنينه الى دمشق حين رأى نفسه في جنة من جنان الدنيا بأرض فارس ، فمع أنه كان مسحوراً بجمال الطبيعة ، ورسم لها أكثر من لوحة خالدة ، إلا أنه سرعان ما ذكر حل وجهه لخصوص « دمشق » .

مفاتيح الشعب طيبها في المغاني	بمنزلة الربيع من الزمان
ولكن السفق العمريّ فيها	عريب الوجه واليد واللسان
.. ولو كانت دمشق ثقي عني	لبسق الشرذ صبيي الجفان
يسقول بشعب بؤران حصاني	: أمن هذا يسار الى الطعان ؟

وفي الشعر الديني نجد هجرة الى الأماكن المقدسة ، ومحاولة للميش في هذا الزمان الروحي ، فإذا دخلنا عالم الصوفية وجدنا تعميلاً للزمان والمكان ، ووجدنا من يقول للبساطي : أنه يمشي على الماء والهواء ، ويأتي مكة طائراً ، فيشطع في الرد عليه : المؤمن أكبر على الله من الغراب ، فالغراب يفعل هذا ، كما يقول : المؤمن الجيد نجمة مكة ، وتطوف حوله ، وترجع ، ولا يشر به أحد كأنه أكل ، ودواوينهم مليئة بمثل هذا الشطح على نحو ما نعرف بصفة خاصة من أعمال السهرودي والحلاج ، وابن عربي ، وابن الفارض .

- ٩ -

وإذا كنا نجد في الشعر نوعاً من الغربة البسيطة داخل الوطن ، على نحو ما نعرف من شعر المقارفة القديم حيث كان الشاعر يتقل من نجع الى نجع ومن البادية الى المدينة ، فإن الأجيال الحديثة عرفت هذا حين تركت القرية الى المدينة ، نرى هذا في الحديث عن « جيكور » للشاعر السياب حين كتب في البصرة وفي بغداد ، ونرى هذا في تذكرات صلاح عبدالصبور لغربته في الشرقية ، كما نراه بصورة أوضح وأعمق عند محمد عبدالمعطي الممشري حين قدم ترجمة ذاتية للريف الذي خرج منه ، وعند أحمد عبدالمعطي حجازي الذي كان يتصور نفسه دائماً يعود الى الصرية ، والذي كان لا يكف عن ذكر خضرتها وبساتينها ، ويقيم مقارنة بين ناسها وناس المدينة :

- يام هم من أين الطريق ؟

أين طريق السيدة ؟

- أين قليلاً ، ثم أيسر يا بني

قال ولم ينظر الخي

وسرت يا ليل المدينة

أجر ساقلي المجهده ، للسيدة

بلا نقود جاتح حتى العماء

وما أكثر هذا عند شعراء السودان ، وقد نجد الإحساس بالغربة الآن عند العرب المغتربين في العالم العربي ، ولكن الظاهرة العامة ان الإحساس بالغربة هذا سرعان ما يتضاءل ، ويضعف ، وبخاصة عند الشعراء المحسوبين على القومية العربية ، فهم يرون أن العالم العربي قرية واحدة ، وأنهم جزء من هذا العالم الذي ينتقلون اليه .

- ١٠ -

إذا كان هذا الحنين غارقاً في الألم لبعد الشاعر عن وطنه ، فإن هناك جانباً من الشعر يقال على البعد ولكنه مليء بالمرح والسعادة على حد ما نعرف من أعمال علي محمود طه ، وكلنا يعرف « أغنية الجنود » في « كرتفال فينسيا »

قال : من أين ؟ وأصغني ورنًا قلت من مصر غريب ههنا
قال : إن كنت غريباً فأنا لم تكن فينيسيا لي موطننا
قلت - والشهوة تسري في لساني - هاجت الذكرى فابن الهرمان
أين وادي السحر صداح الغنان أين ماء النيل ؟ أين الضفتان

آه لو كنت معي نختال عبره
بشراع تسبح الأنجم الره
حيث يروي الموج في أرخم نبره
حلم ليل من ليالي كليوتره .

ومثل هذه النغمة نجدها عند صالح جودت حين راح يقفر حل فتاة أجنبية بأنه من بلاد عريقة ثم انطلق يصف بلاده ، وعند نزار قباني في محاوراته لأسبانية في قصر الحمراء ، وعند عمر أبو ريشة في تطوافه بكثير من مدن العالم ، إلى حد عشق الغربة ، على نحو قوله في قصيدة الغربة :

يا غريبتي لا تطلقني أسري لم يسبق لي في العمر ما يشري

وعند هلال ناجي حين ساق في بعض المخذ الأدبية كيا في ديوانه « ساق على الدانوب » ولقد صدق نزار قباني هذه الظاهرة ولونها وموسمها بأكثر مما يطبق الشعر ، وبخاصة في ديوانه الأخير^(١٣) الذي اهتم فيه بعربيات مصريات في الخارج ، على نحو ما نعرف من قصيدته فاطمة في الريف البريطاني التي نراها توصيه بأن يمسك يدها كي لا يضيع وزاه محفوظاً بخصائصه العربية :

لندن محطرتي ثلجا ، وأبقى جاشتتهائي بدويا
لندن تمنعني كل الثقافات ، وأبقى بجنوني حوريا
.. لم ير الريف البريطاني من قبلك
حيثن تقولان كلاما عربيا !

وهو - في نشوته بفاطمة - لا يغفل عن واقع العالم العربي ، على نحو قوله في « مع فاطمة في قطار الجنون » :
اني أعرف معنى أن يكون المرء في حالة عشق خلف أسوار الزمان العربي
وأنا أعرف معنى أن يوح المرء ..
أو ييس .. أو ينطق .. في هذا الزمان العربي

(١٣) الحب لا يفل على العبره الأحر .

رضم اوهاب الزمان العربي ١

وفيا تحت قممها

المهم أنه يعطي جيبته فاعلمة ملامح وخصائص حرية حتى تبدو صورة اللوطان ، فكحلها حجازي ، وهي تتكرر كضائبات الباقوت ، ويتصلح في بينها الضوء والتمعة ، ولما شعر هجري ، وشتان مثلثان كحقي فاكهة ، وهينان تنطقان العسل الأسود ، وشفة سفلى تنطق الشعر ، وحلق طويل برن كناقوس كبسة ، ثم أنها عصفورة قادمة من المياه الدافئة ، وسيمكة تتكلم العربية ، وتهجئ كلمات الحب باللغة الفرنسية .

من الملاحظ أن التراث العربي كان تشخيصه سلبياً حين تكلم عن الغربة ، وعن رحلة الإنسان في هذه الغربة ، فنعني لا ننسى قول ابن قتبية في تأويل شكل القرآن . . من افرد فكر ، وتوهم ، واستوحش ، وتحيل ، فرأى ما لا يرى ، وسمع ما لا يسمع ، ولا قول المجاحظ . . وإذا استوحش الإنسان فمثل له الشيء الصغير في صورته الكبيرة ، وأرتاب ، وتفرق ذهنه ، وانقضت أخلاقه ، فرأى ما لا يرى ، وسمع ما لا يسمع ⁽⁴⁵⁾ .

والملاحظة العامة أن هذا الحرف إذا كان قد حرف طريقه إلى الإنسان العربي القديم الذي كتب عليه الترحّل والهجرة بل وأصبح يؤرخ بالهجرة، باعتبارها أهم حدث إسلامي، فإن هذا الحرف قد تعمّق بعد ذلك حين أُعِد له إبعاد أكبر من مجرد الخروج الجسدي من الوطن، ذلك حين كان يمسّ البعض أن الوطن قد استلب منه حق ولو كان يعيش داخله، وأن كنا نلاحظ أن هناك أصواتاً قليلة مخالفة لهذا الخط الرئيسي كانت تذهب إلى عدم التجزّر، وإلى الحركة حل، خطوط الطول والعرض بالماء⁽⁴⁵⁾

.. وعلى كل فإذا أردنا التعرف على ظاهرة الغربة والحنين إلى الوطن في ضوء ما يراه المحدثون نجد اختلافاً بين النظريين ، فهناك من يقول : إن الحنين إلى الوطن يتولد أساساً من خلل في الحيال عند الإنسان ، وهو ينتج عادة من اتجاه المصاهرة العصبية في اتجاه واحد بعينه في المخ ، ومن ثم لا تتولد من جراء ذلك الأفكار واحدة بعينها ، وهي الرغبة في العودة إلى الوطن ، وناخبين الدائم للمودة ، وفي ضوء هذا يراه البعض مرضاً رغبياً ، يتمكن من الإنسان حتى يجد نفسه عالداً للحيش في ظلاله . ويتحقق هذا أروع ما يكون التحقق عند الذين ابتعدوا ظلياً عن الوطن . وهناك نظرة

(٤٤) انظر بشكل تفصيلي القرآن ٨٧، والحيوان ٦/ ٢٥٠، وخطوط الرقعة والبيكان لوفيق الدين عبد الله بن أحمد بن محمد بن تادماة اللخمي ٥٤١هـ - ٦٢٠هـ. الخطوط المصورة

(٤٥) للأمام الثاني عشر في هذا ، وعلى حد قول الشاعر صرير :

المستفيد	الجهة	الغرض	المبلغ
المستفيد	الجهة	الغرض	المبلغ

وهذا يذكرنا بقول الشاعر العراقي عبد الله الجليل :

[illegible]

تقول بأنه مريض بحب للذات ، وكثير من الشعراء ، يؤججون هذا الجانب ليشتمل الشعر عندهم ، على أن صورة
و المكان « لا تكون هي الملمح الرئيسي في عملية التذكر ، ذلك لأن الذي يسيطر على الشاعر أساسا هو فيض ذكرياته
عن طفولته ، وعن شبابه الذي عاشه في الوطن ، وقد يكون الأمر أمر حب ذهاب ولكن ما زالت له بقايا داخل النفس -
وعلى حد تعبير الشاعر نصيب الأكبر له « عقابيل » - والملاحظة العامة أن الانسان حين يتحقق له هذا الحلم ، وحين
يتمكن من العودة تطير الأخيصة ، وتحف الرؤى العلية ، ويصبح عاصرا بواق غليظ جهم ، فبعد أن كان يقول
كأشجع السلمي :

ويفترّب ينقضني ليله	فسنونا ومقلته تلعب
يؤزّقه نأيه في البلا	دفعيا يستقر به صفح
إذا الليل ألبسه ثوبه	تقلب فيه غنى موجع

نراه يتألم بعد العودة كقول أبي العلاء :

يا هدف نفسي على أي رجعت الى	أرض الشأم ولم أهلك ببغدادا
إذا رأيت أسورا لا توافقي	قلت : الأياب الى الأوطان أئى ذا

وهناك من يذكر أن الحنين انقلاب داخلي يرتبط أقوى ارتباطا بظاهرة التذكر ، ومن ثم فإن حاسة السمع يكون لها
دور هام في هذا المجال ، فصوت المرأة مثلا يصبح أروع من ملاحظها ، وعلى كل فحاسة السمع - وهي موهبة عند
الانسان العربي والصحراوي على وجه الخصوص - تهب الحساسية والشاعرية للأماكن والأشياء .

وفي الوقت نفسه يمكن اعتباره علاقة حميمة توجد عند الانسان ، وتستمر بوجود الأبيوين ، وبالمراحل الأولى للنمو
الشخصي ، وقد يكمن عند الانسان ، ويظهر فجأة على نحو ما هو معروف من أن بعض الشعراء يحاول الاحتفاظ
بمواقف طفولية بعينها ، ثم يفجرها في عدد المواقف .

ومهما يكمن من شيء ، فقد قيل عنه انه مريض ريفي ، ومريض عيت ، ومريض نفسي ، وأنه كثيرا ما يكون
الحرمان الاجتماعي وراء العديد من ظواهره . ومن المعروف أن الانسان الحر هو الانسان الذي يتصرف بكامل اختياره
في المكان والزمان والموقف ، وأن الغريب لا يملك هذا ، وأنه سيظل دائما على احساس « بالانقصام » عن المحيط الذي
حوله^(٢٦) وفي ضوء هذا يتحقق القول بأن الغربة محنة .

- ١٢ -

.. كان من الطبيعي أن تؤثر الغربة على بنية القصيدة ، ذلك لأنها لم تكن حادثا عارضا ، وإنما كانت حادثا
موجعا في كثير من الأحيان ، وبخاصة حين كان الشاعر يضطر الى الغربة اضطرارا . ولعل أول شيء بارز يقابلنا في هذا

(٢٦) راجع مجلة هجرين - العدد السابع - مايو ١٩٦٨ ص ٥٣-٥٤ ، وانظر انجازات الشعر العربي المعاصر . د . احسان عباس سلسلة عالم المعرفة ص ١١١ ، والأب وليم
الحياة المعاصرة . د . محمد زكي التلغامي ٤٧ وما بعدها .

الانتهاء هو استبدال المطلع الطللي عند بعضهم بقضية الحنين الى الوطن ، وقد رأينا هذا يكثر ابتداء من شعراء الفتح
الاسلامية المبكرة ، على حدّ قول واحد منهم :

خليلي هل بالشام حين حزينه
تيكي هل نجد لعلّ أهيها
وهل يائع نفسا ينس أو الأسى
إليها ، فأخلها بذلك حنيها
وأسلمنا الساكسون الأحماسة
مطوقة قد بان عنها قريتها
نجاويها أصرى هل غيزوانة
يكاد يذتيها من الأرض ليتها^(١٧)

وقد ظهر هذا بصفة خاصة عند أبي فراس في أسره ، والصّمة بن عبدالله القشيري في بلاد فارس . ولما كان
الانسان العربي يهرب من الشكوى عادة ، فإنه كان يتعامل مع من ييكي ويشكو عنه ، وقد يكون ما يتعامل معه قناها .
وبصفة عامة فقد كان الأقرب إليه هو إلقاء الهم في الغربة على الناقه كقول الفرزدق :

وليلة يتنا دهر حسان نبّهت
هجوذا ، وهيسا كالحفّيات ضمّرا
بكت ناقتي ليلا فهاج يكلوها
فؤادا الى أهل السديمة أصورا
وحنّت حنيئا منكرا هيجت به
هل ذي هوى من شوقه ما تنكرا
فبتنا فعودا بين ملتزم الهوى
وناهي جمان العين أن يتحدّرا
تروم هل نعمان في الفجر ناقتي
وان هي حتّت كتت بالشوق أصلرا
وكفوله :

نحمن يزودا للسدينة ناقتي
حنين جبرل بتغي الجوراثم^(١٨)

(١٧) شعر الفصح الاسلامي . د . نعمان اللقاني ص ٢٥٧ .

(١٨) الحفّيات : القسي . السدينة : مكان . أصور : أهل دياره ٢١ / ٢٢٥ / ٢٠٧٧ .

وكقول جرير :

نَحْنُ قُلُوبِي بِعَدِّ هَدَدٍ وَهَاجِهَا
وَمِيضٍ عَلَى ذَاتِ السَّلَاسِلِ لَامِعٍ^(٤٩)

وكقول ذو الرمة :

نَحْنُ إِلَى السَّهْمِ بِخَفِيفَانِ نَاقِصِي
وَأَيْنَ الْمَسْوَى مِنْ صَوْبِهَا لِلتَّرَنُّمِ؟^(٥٠)

وقد يكون المعادل للوطن نخلة كقول عوف بن مالك التميمي :
أَيُّهَا نَخْلَةُ دَوْلَةِ الْعَلَيْبِ بِتَلْعَةٍ
مَقِيَّتِ الْغَوَادِي الْمَدَجَّنَاتِ مِنَ النَّخْلِ

وقول آخر :

أَلَا فَاسْلُمِي يَا نَخْلَةَ بَيْتِ قِدَاسٍ
وَبَيْتِ الْعَلَيْبِ لَا يَهَارُوكَ النَّخْلُ
وَنَحْنُ لَا نَنْسَى قَوْلَ عَبْدِ الرَّحْمَنِ الدَّاهِلِيِّ فِي الْأَنْدَلُسِ :
تَبَسَّدَتْ لَنَا وَسْطَ الرِّصَالَةِ نَخْلَةٌ
تَسَاءَتِ بِأَرْضِ الْغَرْبِ عَنْ وَطَنِ النَّخْلِ

فالنخلة كانت رمزا ونجسها ، وتذكيرا بالوطن البعيد .

وأذا كان شعر الغربة المكانية قد صاحب الإنسان في بعض مواقفه ، وكان وراء الشعراء العديدين بصفة خاصة ، ووراء ما يسمى « أدب الحمام » و « أدب الغرياء » ، فإن الملاحظ أنه كثير كثرة شديدة مع حركة الأحياء في الشعر العربي ، بعد أن تعمقت مفاهيمه . ذلك لأن القسمة الرئيسة في وجة الأحياء كانت العودة إلى روغة الماضي ، وبخاصة الموضوعات المشتعلة فيه . ثم أنه سافر في ازدهاره حتى الأربعينات من هذا القرن ، حيث كانت المرحلة الرومانسية تشكل الملامح الرئيسة في هذه الفترة ، التي كانت تمثل مرحلة غاض حادة بين الرومانسية والواقعية ، بمعنى أنه كانت هناك مرحلة هجرة من تيار إلى تيار ، ومن ثم كان ذبول هذا النوع من الشعر الرومانسي في ضوء ظاهرة التكيف الاجتماعي الذي أعطى القصبية نوعا من الصلابة ، وصرامة الغالب ، وتعقيل المواطن ، وحيث أصبح الشاعر يتعامل مع الفعل أكثر من التعامل مع الانفعال ، وحيث أخذت بلور الدراما تنمو في العديد من القصائد ، وتتغلب الجوانب الموضوعية على الجوانب الذاتية ، وبعبارة واضحة كان ظهور الصراع في القصائد الجديدة .

(٤٩) ديوان ص ٦٩٠ .

(٥٠) ديوانه ص ٧٠٩ .

وقد كان يمكن القول بأن شعر الغربة والحزن لن يمثل مساحة كبيرة في الشعر الحديث ، ذلك لأن دواعيه قلّت في الشعر العربي . ولكن للملاحظة أنه ظهرت زهوة بديلة في حديقة الشعر العربي ، تتمثل أساساً فيما يمكن أن يسمى « شعر التّغني » سواء أكان التّغني للشاعر طوعاً أو كرها ، خاصة وأننا رأينا عدداً من الشعراء مبدئين عن أوطانهم ، وعن أنفسهم ، ومن الطبيعي أنهم من خلال عملية التّغني يأخذون من البنايع التي يعتمد عليها شعر الغربة والحزن ، ولا يتم يصبحون في مواجهة أوطان مفقودة ، وطمانينة ضائعة ، ومن ثم نراهم يركّزون على التّعامل مع المواقف الطفولية ، والجوانب الباسمة التي مرت ولبن تعود ، ووسيلتهم إلى ذلك المتابعة ، وفي الوقت نفسه نراهم متزقّنين ، ومكرويين ، ومخزوين ، ومضطربين الأحاسيس والدوافع . . ومن الطبيعي أن هذا ينعكس على الأداة ، فترى جيشانا ، وتدايعا ، ورقية مفرطة ، وانفعالات زائفة ، ومن الطبيعي كذلك أن هذا يبعد الشاعر عن الجزالة وعن التماسك ، ويجعله يركّز على الموسيقى أكثر من الصورة ، ذلك أن الشاعر أصبح يتعامل مع شيء مجرد هو « غياب الوطن » ، ولأن الموسيقى لا تتعامل أساساً مع الشيء المحسوس^(٥١) ، ثم إن الموسيقى هنا - بالعديد من الإيقاعات وتدرجاتها - تتفق مع حالات الارتباب ، وتفریق الذهن ، ويطه الزمن ، واهتزاز المكان ، والميل إلى التّجوّز ، بالإضافة إلى « انتفاض الاخلاط » ، على حدّ تعبير الجاحظ ، فإذا جئنا إلى التشكيل بالصّور في هذا الشعر ، وجدنا أن الصّورة إلى حد ما - على غير عادة الشعر العربي - تنبت عن التحديد ، وإبراز المحسوس ، والوصف ، واللّون . . المهم أن الصّور هنا ليست مجرد صور جمالية لها علاقات هندسية ، ذلك لأن علاقاتها قبل أي شيء علاقات نفسية ، ثم إن وضعها الطبيعي أنها « في القصيدة ، وليست « على » القصيدة » ، ومن الطبيعي أنها تأخذ مكوناتها من شمولية الموقف ، وحتى حين يكون التّعامل في المقام الأول مع الصّورة - وليس الموسيقى - فإن للملاحظة أننا نرى صورا محزونة ومشتتة ومساوية ، وذات صلة حميمة بالموسيقى ، ونحن لا ننسى هنا النّضات البلاغيين إلى أن مواقف الرّحيل تتكون من صور حزينة^(٥٢) ، فالأخطل مثل مثلا يربط بين الرّحيل وبين المصلوب والمثلاث :

كانّه هاشق قد مدّ صفحته
يوم الرّحيل إلى توديع مرّحم
أو قائم من نخاص فيه لوثته
مواصل لتعطيه من الكسل

وابن المعتز لا ينسى التّركيز على عملية الخوف في لحظات التوديع فيقول :

أشرون على خوف بأغصان فسة
مقومة أثمار من حقيق

ومثل هذا نجده عند الشاعر الأسود نصيب الأكبر . . وبما ساعد على هذا اتّجاههم الزائد الذي قد يغفل عن البناء في بعض القصائد ، والذي يرفع درجة الإيقاع ، ثم أنهم يتعاملون في الوقت نفسه مع بعض الظواهر العلمية كالغراق

(٥١) نرى هذا بصفة خاصة في شعر المدريين ، كما أن الرقة المرفقة « والسنات » والأحساس الضائع ، والتأجير اللطيف يغطي مساحات كبيرة من الشعر العربي .
(٥٢) لسراير البلاغة لعبدالله ١٧٦ - ١٧٩ .

والحرمان والمرض والموت ، فهم ينطلقون أساسا من مركّزات مأساوية يحيىء في مقدمتها « فقد شيء » وكما أن هذا يتطلبُ التعامل مع رموز يعينها كالقطا والحمام والبرق والريح - وكلها رموز تدل على المفارقة - فانه في الوقت نفسه ينعكس على الأداة . فعدم التماسك يؤدى الى كثرة التعامل مع أدوات الاستفهام ، والشعور بالفقد يستلزم التعامل مع أصوات النداء والاستغاثة والندبة ، والانفجارات العاطفية الباكية تجعل التعامل مع حروف اللين والمد والأصوات المتقدمة في الفم شيئا طبيعيا - وأظهر ما يكون هذا في القافية - وفي الوقت نفسه نرى اهتماما بظاهرة التنغيم في ضوء أنها قريبة للمعنى النحوي ، ذلك لأن إيقاع الجملة يؤثر في معناها مع الاحتفاظ بكل جزئية من جزئياتها ، فهي للاستفهام ان ألقيت في نعمة تسأل ، وهي للمعجب ان ألقيت على هيئة التعجب ، وهي للنفي ان سبقت في نعمة الانكار ، ثم ان وراء هذا ما يسمى بلغة الجسم أو علم الكينيات (Kinesics) (وكل شعب حركاته الجسمية ، وكثير من نصوص الحنين تساعد على هذا ، ذلك لأن هذا الانسان مشحون بالتوتر ، ومن ثم فانه يكون كثير الحركة ، والاشارة ..

ثم ان هذا الشعر لما كان متفجرا وذاتيا فان الغالب عليه عدم التعامل مع الجزالة ، ذلك لأن الشاعر الغريب كان يرسل نفسه إرسالاً ، وكان لا ينفك كثيرا عند التماسك المكثف المسمى بالجزالة ، أو التعامل مع الزخارف والبديع الذي كان يتطلب نوعا من الاستقرار والراحة النفسية والفراغ ، ولكن الشاعر الغريب كان في الغالب مهموما ومسكونا بالتوتر ، ومتعاملا مع الانفعال ، ومستظارا على حد قول ابن مفرغ الحميري (ت عام ٦٩) تقريبا :

سما يرق الجسمانة فاستظارا
لعمل البرق ذلك يحور نارا

ولما كان في هذا العالم البائس يحتاج إلى من يكلمه ، فانه كان يخلق أشياء يكلمها وقد يكون هذا الشيء داراً كقول جميل :

أهاجتكَ المنازل والطلول
صفون وخيبت منهن الحمول
أسائل دار بئسنة : أين حبلت
كأن الدار تفهم ما أقول ؟

أو ناقة كقول الراعي النيمري :
وحسنت الى أرض الصراق حولتي
وما قيظ أجواف العرراق بطائل
فقلت لها : لا تجزعي وتربصي
من الله سجيما انه ذو نوافل
كلني الحنص بعد المقحمين ، ورازمي
الى قابل ثم اصبري بعد قابل

وبصفة عامة فما يحكم الموقف في هذا الشعر أنه تعبير عن عاطفة من أجل الماطفة ، وكثيرا ما كان استشفاء من ألم مثار ، ومع أنه كان يمكن أن يتحول الى اضماع للعالم ، إلا أنه وقف عند اضماع النفس المملئة بالبعد .

وما يهتتا من هذا كله هو الميل الى الأخذ بأسلوب الحوار المبسط ، فهو قد يكلم نفسه ، وقد يكلم الآخرين كالحيوانات والطيور ، ومن ثم فإن هذا الأسلوب الحوارى أعطى للشعر نوعا من الحيوية والفاعلية ، عل أن هذا النوع من الشعر كان يمكن أن يكون أكثر حيوية ودهشة ، لو كان متعاملا مع عنصر الصراع ، ذلك لأنه في الغالب - كالحال في الشعر العربي - يقف عند حد المراساة ، والمشاركة في البكاء ، والوصف من خارج المشهد ، وفي ضوء هذا تظل القصيدة العربية - وبخاصة ما يتصل منها بشعر الغربة والحنين - معتمدة أكثر ما تعتمد على عناصر السرد والنجوى والوصف ، ويمتدح من المعمار المتصاعد شيئا فشيئا ، الى ما يمكن أن يسمى بالذروة ، أو ما يمكن أن يسمى بالبسط القصصي والعرض الدرامي . صحيح أننا نجد في بعض القصائد رموزا ، واقتباسا ورؤى وواقعا معاشا ، ومغامرات وجودية ولغوية ، إلا أن كل هذا لا ينهض كل النهوض بالقصيدة المعاصرة ، ذلك لأنه كثيرا ما يكون زهورا صناعية موضوعة على جسد القصيدة ، ولعل ما يدل على هذا أن الشاعر عادة لا يقول لنا شيئا من حكاية فربته ، ومن دولها ، ذلك لأن ما يشغله في المقام الأول هو أنه يريد أن ينوح ويندب ويناجي لأنه انسان مستطار ، وهو لا يفجر هذه القضايا تفجيرا ، ولا يلجأ الى التركيب ذلك لأنه يعزف على وتر واحد .

وبصفة عامة لشعر الغربة في مجمله تتكرر فيه المواقف - بل الموقف الواحد - والتداعيات ، والمقدرات ، والصور ، ثم إن الموسيقى تكاد تكون واحدة ، فهو عادة لا يتعامل مع كل البحور ، وإنما يتعامل مع ما يمكن أن يسمى بالبحور التي تساعد على الشجي البسيط ، أو المثرعة بالموسيقى كالبحور ذات الضعيلة الواحدة ، بالإضافة الى ما يسمى بالقوافي الخفية المطلقة ، وكثيرا ما تكون القوافي مكسورة لأن الكسر يساعد على الشكوى والأثين والانكسار ، والقصائد عادة ليست طويلة لأنها مجرد نفضات للمستطار ، أو مجرد وصف للذين يعيشون مجاهدين من الخارج .

.. المهم أنه كان من قدر الانسان العربي الاهتمام بالمكان المفقود ، حل الحقيقة وعلى المجاز . ففي الماضي كان الطلل ، رمزا لعالم مفقود ، وزمان ضائع يحاول الشاعر أن تثبت بها ما وسعه النسيب ، ولقد كان هذا سرا وراء استمرارية الحديث عن الطلل في كل العصور ، وإذا كان هذا واضحا في الشعر المعاصر عن طريق رموزه وأساطيره ، فالطلل قد يكون رمزا لشيفوخة العمر والفكر ولقضية الموت التي لا مفر منها ، ولضباب شيء لا بد منه ، ويقابل أسطورة باسطورة طائر الفينيق الذي يكثر الحديث عنها الشعراء المعاصرون ، والتي تبدأ بمجر نفسه أي أنه يتحول الى طلل ، ثم يقوم - تماما ، كما يعقب الحديث عن الطلل الحديث عن الغزل - بالاضالة الى تشابه بين الرحلة القديمة والرحلة الحديثة عند الانسان .

ولأمر ما لم يقف الشاعر عادة على المكان المعاصر ، ذلك لأن المكان المفقود كان رمزا عند الكثيرين للجحيرة العربية ، أو بعبارة أخرى للثقاة الأول الذي غادره حين انتشروا على أكثر من خط طول وخط عرض ، كما كان رمزا لعالم علوي - حل نحو ما نعرف من شعراء الصوفية - ثم أخذ بعد ذلك أشكالا عدة وأينها عند الشعراء الغرياء الذين

يمكن القول بأنهم يمثلون قسمة واضحة في وجه الشعر العربي في كل العصور ، والذين رأينا لهم « حضوراً » واضحاً في كل العصور ، ومع أن هناك من يتنبأ بانتهاك هذا الشعر في ضوء المقولة التي تقول ان العالم أصبح قرية ، ولزوال العديد من دوافعه ، ولكن الذي لاشك فيه أن العالم سيحتاج أبداً الى شعراء يرفضون الواقع ، والأنظمة ، ويرفضون مجرد المرور بالأرض ، ويجرد الحلول بالعالم ، ذلك لأن الذي يستهويهم بحق هو أن ينفقوا في مواجهة العالم ، وأن يقولوا كلمة « لا » . . ويكون من الطيبي أن يحمل بهم الحسب والنهي والكرب . ويكون من الطيبي ، أن يستمر شعر الغرياء لا باعتباره دموعاً وحنيناً فقط ، ولكن باعتباره في المقام الأول إعادة خلق للوطن - من الغربة - كما ينبغي أن يكون عليه الوطن .

وهكذا سيستمر هذا النوع من الشعر سلاحاً ، قد يكون سلاحاً دافع الصّور ، مغرورق الموسيقى ، ولكنه على أية حال ان لم يستطع تفجير ثورات في الشكل وفي المضمون وفي الحياة ، فانه على الأقل سيكون قادراً على تقديم نوع من أنواع الشفقة على الوطن ، ولأشك أن تراكم هذا النوع من الشفقة على الوطن - وعلى النفس - يعطي الأمل في أنه سيلوي بعد فترة انفجار ما من أجل أوطان البراءة والنقاء والعدالة الضائعة من العالم ، ومن الشعراء ، فالأوطان التي يفقدونها أكثر الشعراء الآن هي أوطان البراءة والنقاء والعدالة . . وهم يكافحون أشياء كثيرة من أجل الوصول إليها ، وقد يحترقون - كطائر الفينيقي - ولكنهم يعودون حياة ونصباً وتجهدوا وانضربوا .

.. وهم قد يخادرون الوطن ، ولكنهم يظنون دائماً كما يقول الشاعر :

كل امرئ يحمل فوق راحتيه وطنه
أو كفته (٥٣)



١ - مقدمة :

هذا البحث موجه للمدارس العربي الذي يقرأ الشعر الانجليزي فلا يترقب له ، ليس فقط بسبب افتقاره الى حصيلة كافية من اللغة الانجليزية تؤهله لأن يستجلى صورة ويستنبط معانيه ، ولكن بسبب هذا الاختلاف الكبير بين تقاليد القصيدة الانجليزية والقصيدة والعربية في اساليب نظمها من قبل الشعراء ، واستحسانها ، والحكم عليها من قبل الادباء والنقاد . ومن هنا كانت الحاجة الى دراسات تطبيقية للقصيدة الانجليزية باللغة العربية ملحة ، وضرورة للدارسين والباحثين بالعربية في مجالات الشعر الانجليزي المختلفة . وقد ظهرت الحاجة الى مثل هذه الدراسات بصورة جلية بعد ان بدأت دراسة الآداب المقارنة تأخذ مكانتها في اقسام اللغة العربية والانجليزية ، وأخذت دوائرها تتسع في الجامعات العربية .

وقد لاحظ الباحث ان دارسي ومدرسي مادة الآداب المقارن في اقسام اللغة العربية بهذه الجامعات ، يمتدنون اعتمادا اساسيا على العربية كوسيلة لدراسة وتدریس الآداب الاجنبية . لذلك أتر ان تكون لغة هذا البحث العربية ، خادمة هذا الغرض .

الحق ان دراسة اي قطعة ادبية ، نفعها او تحليلها ، باللغة التي كتبت بها هو اقوم وأيسر منه بأي لغة اخرى . ولكن الباحث انتهج نهجا يلائم حاجة هؤلاء الدارسين وظروف القارئ العربي عموما ، بترجمة « كوبلاخان Kubla Khan » قصيدة

تفسير الفكرة في "كوبلاخان" ترجمة شعرية ودراسة تطبيقية

جبارة عبدالله محمد الحسن

قسم اللغة الانجليزية وآدابها
كلية الآداب - جامعة الكويت

الشاعر الانجليزي الروماني صمويل تايلور كولريج^(١) Samuel Taylor Coleridge شعرا ، ما استطاع الى ذلك سبيلا حتى تنسج لهم القائلة المرجوة من هذا البحث ، بدراستهم هذه القصيدة عن كتب ، والاستمتاع بقراءتها . كذلك قصد الباحث ان يقدم نموذجاً تطبيقياً معتمداً على النص الشعري وحده ، كتصور لما يجب ان تكون عليه دراسة هذه القصيدة الرائعة ، عله يكون مدخلاً يمينهم على دراسة هذا النوع من الشعر الانجليزي .

وقد اتبع الباحث اسلوبين اساسيين للقيام بهذه الدراسة :

١ - تحقيق القصيدة من المصادر والمراجع الانجليزية .

٢ - ترجمة القصيدة شعراً .

كذلك قامت الدراسة ببحث الافتراض التالي :

« ان ترجمة القصيدة الانجليزية شعراً تعين القارئ العربي على التوصل الى المعاني الخفية فيها » .

في دراسة قصيدة غامضة ، شاعرها فيلسوف ومفكر ونالده ومحدث بارع ، واختلف فيها النقاد والادباء ، مثل « كولريخان »^(٢) ، لا بد للباحث ان يجدد الاطار الذي يبحث فيه منذ البداية ، حتى لا يفرق في بحورها وغيرها ويتوه في رموزها وعالمها العجيب . لذلك قصر الباحث موضوعه على « تفسير فكرة القصيدة » لاسباب عدة اهمها :

١ - لا بد للقصيدة الانجليزية من فكرة اساسية تهيمن عليها وتسمى لوحدة الموضوع فيها .

٢ - ان النقاد ابان اصدار حكمه على قصيدة ما ، فانه يبحث عن فكرتها الاساسية ثم الاساليب الفنية التي اتبعها الشاعر لبرازها .

٣ - اختلاف النقاد والادباء في تقرير فكرة « كولريخان » . وعلم اتفاقهم حول رؤية واحدة لها .

٤ - تقديم نموذج تطبيقي لتفسير الفكرة في القصيدة في واحد من اجناس الشعر الانجليزي .

(١) فهو الشاعر الانجليزي الروماني صمويل تايلور كولريج ، Samuel Taylor Coleridge ، ولد في ليرة و ديفين ، Devon بالبيتر في الجامي والمشرين من شهر اكتوبر عام ١٧٧٢م ، وبات في الجاس والمشرين من يوليو من عام ١٨٣٤م . حصل والده كلاً ونالراً لدرسة القرية ، ومات وهو ابن تسع ، وكان اصغر ابناءه الستة ، الامر الذي جعله يفتس ملجأاً منذ البداية . وقد كان لظروفه المعيشية تلك اثر مبالغ في سلوكه الملم والخلقيات الضيقة التي تعرض لها . ولا كان فعلاً قتيماً يستوجب كثيراً للعداء المدرسية القلبي ، واحببها مديحاً كلاسيكياً حديثاً لا يتركب عصره (القرن الثامن عشر لتلاميذ ، لا سيما النصف الاخير منه) ، ولذلك تحول الى الفلسفة والجماليات والسيداع المعاصرة من راديكالياً Radically وياكوبية Jacobinism ، مهداً من الباب التقليدي اليسبي ، الذي سبق عصر الرومانسية Romanticism . وقد ساد هذا المنصب القوي المجدد فرنسا وبريطانيا واجزاء من اوروبا الغربية آنذاك ، وهي الفترة التي سبقت الثورة الفرنسية فخلل وقد عاصر كولريج هذه الحقبة الزمنية المثيرة بالاحداث ، ولجهد سقوط الباشل (عام ١٧٨٩م) رمز البليخ والاستطراحية الفرنسية القديمة .

لزيد من المعلومات عن كولريج ، حياته وتخصيصه وفلسفته ونصه انظر (Reeves, 1976, pp. XII-XXXIV) ، (Cohen, 1966, pp. ١٥٥) .

(٢) 1-98 .

كذلك يعطي كتاب الدكتور محمد شفيع خلال « الأدب القرون » (طبعة مطبعة مطبعة مصر ، الطبعة : ٣٧ - ٧٩) صورة شافية عن العصر الرومانسي والفلسفة الرومانسية .

(٣) المثلث الصحيح هو كولريج ، Coleridge ، وهو اسم أحد ملوك النثر ، وروياً آخر كولريج لفظ « كولري » لضرورة شعرية . وكلمة « خان » Khan سماعاً زعم على في بلاد وسط آسيا ، وقد استعملت كلقب لأي من ملوك النثر في تلك البلاد .

كويلاخان :

ورد في مخطوطة « كروي »^(٣) The Crewe Manuscript ان القصيدة طبعت لأول مرة عام ١٨١٦م ،
عندما كتب لها شاعرها مقدمة ، وقد اعطاها ايامث ثلاثة اسماء :
« كويلاخان ، اورؤية في حلم . قطعة شعرية » .

Kubla Khan, or A Vision in a Dream. A Fragment.

ومنذ ظهورها والى فترة طويلة بعد ذلك ، تولتها جبهة من الادباء والنقاد بالشرح والتحليل والتعليق والنقد
(Hill, ed., 1978, p. 148). ومن هؤلاء اصدقاء وصاحب الشاعر ، الذين كانوا على صلة وثيقة به . كما انها
حظيت باقلام النقاد والدارسين في عصرنا هذا . الا ان هؤلاء جميعا لم يتفقوا حول رؤية واحدة للقصيدة وتفرقت
آراؤهم في تقرير فكرة القصيدة لثلاثة اسباب رئيسية : -

- ١ - تأثرت آراء كثير من النقاد والادباء اصدقاء الشاعر بمعلومات خارج النص الشعري ، منها سيرة الشاعر
وفلسفته وفكره وحياته الشخصية .
- ٢ - تأثر آراء بعض النقاد والادباء الذين عاصروه بالفلسفات والرؤى السائدة ايامث مما جعلهم يسقطون حكما
مسبقا هل القصيدة .
- ٣ - كونت الآراء سالفة الذكر مادة للبحث عن هذه القصيدة ، الثرت هل مجرى الدراسات المعاصرة .

وقد اجتمعت آراء معظم هؤلاء في نقد القصيدة حول نقاط اساسية نورد اهمها :

- ١ - ان « كويلاخان » قطعة شعرية مبتورة لا يربط بين اجزائها رابط .
- ٢ - ان القصيدة اذا ما حققت نجاحا قائما مرده الى شيئين اثنين :
أ - قدرة القارئ على الاستنتاج واستخراج المعاني الخفية . فان لم تتوفر هذه القدرة فيه ، فانه سوف لن يدرك
معانيها وربما لا تترك القصيدة أثرا في نفسه .
- ب - قدرة القارئ على تفسير ما استعمله الشاعر من مفردات والفاظ شرقية ، غريبة على قاموس الانجليزية
والاذن الغربية عموما .
- ٣ - ان القصيدة « نتاج لحلم » ولذلك جاءت غامضة في معظمها .
- ٤ - انها كتبت تحت تأثير خدر الافيون الذي تعاطاه الشاعر قبيل كتابتها ، ولذلك جاءت مفككة غير متماسكة .

(٣) احفظه « ماركويز كروي » Marquis of Crewe بهذه المخطوطة . وهي عبارة عن نسخة من « كويلاخان » بخط كويلاخان نفسه ، وقد سلمها للمركز الى « الصالة القومية
لمعرض الآثار الفنية في لندن » The National Gallery of London في عام ١٩٣٤ ، ولم تكن معروفة للدارسين والباحثين قبل هذا التاريخ .

وقد اعتمد بعض النقاد والادباء ، من معاصرين وغير معاصرين ، في الآراء المذكورة علاوة على النص الشعري واستقى آخرون أفكارهم من مصادر أخرى خارج النص الشعري ، مثل اعتمادهم على المقدمة التي كتبها كولريدج نفسه للقصيد أو ما قاله في جلساته الأدبية ، أو ما نقله عنه اصداقؤه المقيرون المعاصرون له ، أو حسب تفسيراتهم لفلسفته وفكره وشعره . هذا وسيأتي نقد بعض هذه الآراء وليس جميعها في القسم الثالث من هذه الدراسة ، إذ ليس الغرض من هذا البحث مناقشة هذه الآراء التي تحدثت عنها كتب كثيرة بالتفصيل^(٤) .



٢ - تفسير الفكرة الأساسية للقصيد :

لقد صاحبت هذه القصيدة العجيبة عدة تفسيرات لفكرتها الأساسية نختصرها في الآتي :

١ - انحسار الخيال واضمحلال القوى الإبداعية في الملهمين والمبدعين من الشعراء والمفكرين وما يترتب على ذلك من ركود للعقل البشري وبالتالي افول نجم الشاعرية والبعقرية فيهم . (Lockridge, 1977, p. 69, Jones & Tydeman (eds.) 1973, p. 201)

٢ - تخير العقل البشري من الركود والانحسار باكتشاف الاحوال والمسببات التي تمهيء وتسهل لهذا التحرير ، ومن ثم النشوة التي تتحقق لدى المبدعين والمبارقة عند بلوغهم مقصدهم بعد هذا التحرير ، كذلك باكتشاف الاحوال والمسببات التي تترصد هذا التحرير وتلك النشوة ، وتوعدهما بالفناء والزوال .

(Couburn (ed.), 1967, pp. 161 — 178, Beer (ed.), 1974, pp. 1 — 30)

٣ - وعلى مستوى أكثر رمزية ، فإن القصيدة عن قوى الانسان الإبداعية مطلقا ، وقدرته على خلق نوع من الانسجام بين هذه العناصر المتحاربة المتنافرة في الانسان والطبيعة .

(House, 1953, pp. 114 — 116, Beer, 1978, pp. 266)

٤ - القصيدة عن الابداع الشعري والنشوة التي يهبها الشاعر عندما يصل درجة من كمال الخيال . (Bod-kin, 1934, p. 95, Humphry House, in Jones & Tydeman, 1973, pp. 20 — 204)

التفسير الأول :

تبنت نخبة من النقاد والادباء هذا التفسير وحاولوا التنايل له بطارقت ووسائل شتى ولكنهم اجتمعوا على ان الفكرة الأساسية للقصيد هي انحطاط الخيال وانحسار واضمحلال الشاعرية ، وافول نجم الشاعر بعد تألق ! وزعموا ان الخوف من هذه النهاية المأسوية هو المسيطر على شاعر القصيدة ! فيماذا دللوا على تفسيرهم هذا ؟

(٤) انظر المراجع الآتية :

(١) (Lowes, 1930, p. 363 & p. 409) : (House, 1953, pp. 114 — 116) : (Schub, 1963, p. 114) : (Beer, 1959, p. 275) : (McFarland, 1969, p. 32) .

اعتمد أصحاب هذا التفسير على الرمزية البحتة ، وجعلوا منها مدخلا للتوصل الى المعنى الذي يتجاسم مع تفسيرهم . وزعموا ان القصيدة تعتمد على الرمزية في مضمونها حيث انها ترتبط بالعمل الابداعي الذي قام به (كويلاي خان) (بناء القبة بتلك الصورة الجميلة) ، بعمل آخر غير ابداعي (قبة الشاعر) . يقول لوكريدج : « ان القصيدة بنيت على رمزية تربط بين عمل ابداعي وآخر غير ابداعي » (Lockridge, 1977, pp.69 — 70) .

واعتمادا على هذه الرمزية فان كويلاي خان - وهو يطل الجزء الأول من القصيدة بملك القدرة على الأمر والنهي في كل ما يبذل ويستطيع ان يحقق كل ما يريد اعتمدا على سلطانه ، حاله حال من يملك السطوة والسلطان ، وحال سائر المستبدن من الباطرة والسلاطين ، الذين ينطبق على معظمهم قول الشاعر^(٥) :

تنهي وتامر ما بدا لك في الكبير وفي الصغير
لا تستشير وفي الحمى عند الكواكب من مشير

لقد تخيل كويلا خان هذه القبة العظيمة على شاطئ احد الانهار المقدسة ، وتحيط بها الحدائق الغناء من كل ناحية ، واستطاع ان يحقق ما تخيله بأمر سلطاني واحد ، لأنه يملك القدرة على ذلك :

وفي « زانندو » امر « كويلاخان » .
ان تقام قبة عظيمة للمتعة واللذات
على شاطئ « الف » المقدس .

انه يملك القوة والارادة على تحقيق كل ما تصبو اليه نفسه ، وما يريد لعبقريته الغلبة في الخيال ، يحققه واقعا ، ويجعل منه حقيقة ملموسة للعيان ا

أما الشاعر - وهو يطل الجزء الثاني من القصيدة - فلا يملك مثل هذه القدرات السلطانية . ويملك فقط القدرة على التمني ، والتمني وحده ، فهو يتخلى ان تتحرك فيه عوامل الابداع وتعمل في نفسه . حتى يصل درجة من كمال الخيال والالهام ، تجعله يبني قبة - مثل تلك التي بناها كويلا خان - في الخيال ، ولكنه لا يقدر ، وعندما يحاول تقليد الخان العظيم بهذه الطريقة (بناء قبة مثل تلك في الهواء) انما يفعل ذلك من منطلق ارضاء نفسه بمجازاة الخان وهو يعلم انه لن يقدر ، لان بناء « قبة مثل تلك في الهواء » يكون ضريبا من ضروب السحر ولوسنا من الروان المرافة recromancy ، وليس نتاجا لقوى ابداع الخيال فيه . (Lockridge, 1977, p.70)

(٥) صاحب هذه الأبيات شاعر النبل حلال إبراهيم ، في عهده السلطان عبد الحميد ، الحكيم العثماني في الاساطير ، بعد ان سادت الأحوال في البلاد الاسلامية والعربية الخائفة لسلطان الاسرطورية الضمائية ، وظلمها .

صعد الحميد حسب مصلك في يد الملك المغرور
سدت الثلاثين الطوقا ولسن بالحكم الصغير

فالحان العظيم ، إذن ، حر طليق يفعل ما يشاء ، ويتمتع بكامل قواه العقلية والإبداعية ، يستنده سلطانه وملكه ، ولكن الشاعر يمتي نفسه بهم ، ويهري وراء سراب حتى غاب عن دنيا الوعي والادراك ، وبما عاد قادرا على ان يفكر ويشأمل ، اوعى ما حوله من واقع ، وخياله لا يسفه . لذلك يكون تفسير حال صاحبه واصدقائه بالخشية والحذر والتوجس والخوف من سحره ، ويكون التفاهم حوله من باب الخيفة والحذر ، وليس لا عجابهم به او بقدراته الإبداعية لان بناء « قبة في الهواء » بعيد عن تصورهم وعالمهم الانسي :

احلروه . . . ! احلروه . . . !

عيناه المتقدتان . . شعره الثائر !

التفوا حوله في حلقات ثلاثا

واغمضوا اعينكم من خشية وغوف .

فهم يلتفون « حوله » في ثلاث حلقات « يدورون حوله ولا يجروا ولا يجروا » على القرب منه او الالتصاق به ، فقد اصبح في تصورهم موصوما وبه من من الجن ا الشيء الذي يؤكد فشل الشاعر في ان يكون موطن اعجابهم وانجذابهم اليه ، وبذلك يكون قد فشل في تحقيق الشيء الذي تصوره ويتصوره كل شاعر اوعبيري لنفسه . وتقيد حرية الشاعر وتحديد قدراته بالمقارنة مع الحان العظيم مضمنة في عجزه عن تحويل التمني الى عمل واقع وفشله في ان يكون موضع اعجاب الآخرين ولذلك نفس عن فشله هذا بكتابة القصيدة التي بين ايدينا . (Lockridge, 1977, p.70)

وقد احتكم اصحاب هذا التفسير الى النص الشعري ، واتخذوا من بعض اجزائه شواهد يدللون بها على تفسيرهم الذي اعتمد على الرمزية في جملة . ومن هذه الشواهد - على سبيل المثال - الجزء الذي يصف النبع والنهر المقدس والخيران (الأبيات : ٢٠ - ٣٩) حيث يقرنون بين فشل طاقات النبع والنهر في ان تتجسد في النهاية في شيء ملموس ، وفشل قوى الخيال في الشاعر بقصورها عن الابداع الفني في آخر الامر . ويعتقدون ان الشاعر قد خبت فيه عوامل الابداع الشعري ، وانحصرت عنه قوى الخيال التي كانت تغلبها ، وانتهت تماما كما تنتهي عوامل النماء الكامنة في فوران النبع وجريان النهر في غيران لاقرار لها ، وتموت كل طاقات النبع والنهر في بحر هامد ساكن دون ان تتجسد في شيء بين محسوس : (Lockridge, 1977, p.70)

ونبع زاهر قد تنجر من هذه المهواة

مازال يتدفع في احتياج واضطراب وغليان

وكان الارض من تحته

تلتهب بانفاس سريعة ثقيلة .

وفي وسط هذا التنجر والغليان

تناثرت شظايا من صخور

كأنها سقيط يتهاوي

او حبات عصالية يستخفها حاصد بمضراجه

ومن بين هذه الصخور المايدة

قفز النهر المقلص عاليا
ليجري من الآن وإلى الأبد . .
ولخمس أميال يتحدر تألها
وهو يخترق الغابة والوادي
حتى يصل إلى تلك الغيران
التي لا يبلغ قراها انسان
ويصب في محيط ساج
فيهدم هيجانه . . ويخمد غلانه .

واستشهدوا أيضا ببعض الصور الشعرية مثل :
« المكان الموحش ، شبح القمر الشاحب في قاع المهواة ، الجنية التي تبكي حبيها ، هيجان النبع واضطرابه وغلياه ،
وأخيرا أصوات الموق التي تترامى من بعيد لاسماع الخان وتقص مضجعه داخل قبلة المتع واللدات » ، وفسرها على أنها
دليل للمعاصر المدرس في عالم الجن ، وأنها شاهد على أن هذا الفردوس الذي صنعه كويلان تنهده قوى شريرة بالفساد
والزوال : (Beer, 1978, pp.124 — 132 & pp. 266 — 268)

ولي قاعها (أي المهواة) شبح لقمر شاحب
سكنته جنية تبكي حبيها .
أنه مكان موحش
كعهده أبدا مهيب ساحر
وفي وسط الاضطراب والميجان
سمع أصوات الموق كويلان
تترامى من بعيد . . منلدة بحرب .

وقد اعتمد هؤلاء أيضا على النبر Stress في تقرير طريقة انشاد بعض الايات حتى يواكب معناها التفسير الذي
يرونه :

وقد حلمت مرة بقبينة حبشية
عزفت على قيثارتها تتقى عن جبل « أبروا »

وكلمة « مرة » في هذين البيتين هي بيت القصيد ، إذ رأى هؤلاء أن تنبر نبرا نقلا فيكون المعنى « المرة الأولى
والأخيرة » مما يدل على قصور خيال الشاعر ، ونقوفه من أن يحدث مثل هذا الحلم (وهو مصدر إلهامة) مرة واحدة ،
والأهمود إليه مرة ثانية . كذلك رأوا أن يكون التنبر نقلا على كلمة (استطيع) في البيت الذي يليها ليكون المعنى : « لو
كنت فعلا استطيع . . . ولكن واحسرتاه فانا لا استطيع . » (Jones & Tydemon, 1973, p.201):

Could I revive within me
Her symphony and song,

وهكذا فقد اتخذ أصحاب التفسير الأول من النبر الثقيل على هاتين الكلمتين شاهداً ، يدللون به على التناقض الواضح عند الشاعر في موضوع الإلهام وقوى الخيال ، ذلك أن هذا الإلهام إذا ما جاء ، فإنه سيحيي مرة واحدة ولن تتكرر ، فيمر وكأنه طيف عابر ، وإن الشاعر ليس متأكداً إذا ما كان سيؤخذ بهذا الإلهام قصير الأجل لدرجة تجعله يثأر ويدع ببناء قبة مثل تلك في الخيال . وعلى هذا النحو تكون ترجمة هذا الجزء من القصيدة كالآتي :

وقد حلمت مرة بقبعة حبشية
عزفت على قيثارتها تتنقى عن جبل « أبورا »
فإذا ما انحلت بجمال شديدها وعدوية لحنها
واستبد لي فرح ووجد عميق
سوف ابني قبة مثل تلك

وعلى الرغم من أن هذه الترجمة ربما تواكب المعنى الذي اراده هؤلاء ، الا أننا لا نرجحها ، ولذلك جعلنا لهذه الأبيات ترجمة غير هذه ، كما ورد في النص المترجم ، وسيأتي بيان ذلك في معرض حديثنا عن الموسيقى الشعرية في القصيدة ، في القسم الثالث من هذه الدراسة .

التفسير الثاني :

وفريق آخر من النقاد والأدباء جمع بين الرمزية كما برزت لنا عند أصحاب التفسير الأول ، وما وصل اليه من معلومات عن فلسفة كولريديج وآرائه في الحياة وجعل منها مدخلاً لتفسير فكرة القصيدة .

ويتلخص هذا الجانب من فلسفة كولريديج في اهتمامه بمصدر الإلهام وسر قوى إبداع الخيال التي يتمتع بها هؤلاء المبدعين والملهمون ، من مفكرين وفلاسفة وشعراء ، وموضوع تحرير عقول هؤلاء من الركود والانحسار ، تحريرها بضمن ثراء العقل وإزدهار الخيال وعطاءهما . كتبت الأستاذة « دوروثي إيمت »^(٦) Prof. Dorothy Emmet في مقال لها منذ أكثر من ثلاثين عاماً : « اعتقد أن كولريديج لم يشغل بموضوع مصدر الإلهام وسر قوى إبداع الخيال عند المبدعين فحسب ، ولكنه أيضاً - وبصورة عامة - شغل وانشغل بموضوع تحرير العقل من الركود والانحسار » (Couburn ed.) 1967, p. 161 .

أيضا ، اهتمت فلسفة كولريديج باكتشاف الأحوال والمسببات التي تسهل وتبهي لهذا التحرر المنشود ، والذي ان تحقق يعطي الشاعر الملهم أو المبدع الفد قدراً كبيراً من السعادة والنشوة والانتشراح ، ذلك أنه يبلغ درجة قصوى من

(٦) طرقت الأستاذة « دوروثي إيمت » Professor Dorothy Emmet هذا الموضوع في مقال لها بعنوان :

Coleridge on the Growth of the Mind ، وقد ظهر لأول مرة في مجلة مكتبة « جون رابلاتنز » :

Bulletin of the John Rylands Library, Vol. 34, Manchester, 1952, pp. 276-295. Reprinted in : Couburn K. (ed.), Coleridge, Twentieth Centuryviews Series, Englewood, New Jersey, 1976, pp. 161-178.

كمال الخيال . كذلك اهتم كولريديج بالاحوال والمسيبات التي تتهدد استمرار قوى الابداع هذه وما يعتمد عليها من سعادة ونشوة . (Couburn (ed.), 1967, p.167).

واعتمادا على هذه الآراء الفلسفية يعتقد هؤلاء ان شعور كولريديج العميق بقوى ابداع الخيال ، وانشغاله بمصدرها وسر استمرارها هو المسيطر على القصيدة كلها . ويتفقون مع اصحاب التفسير الاول ، على ان القصيدة لا تخلو من شواهد تدل على المتعصر المدمر في عالم الجن ، والقوى الشريرة التي تتهدد هذا الفردوس المصنوع ، وبالتالي تتهدد قوى ابداع الخيال في الانسان بالفناء والذوال . كذلك يرون انه مهما تعددت الاحاسيس والانطباعات عند كولريديج ، فانها في آخر الامر تتمازج وتتسجم في انطباع قوى واحد ، وشعور عميق طالما شغله وسيطر عليه ، وهو استمرارية قوى ابداع الخيال والقدرة على العطاء ، ويؤكدون ان هذا الشعور قد برز بصورة واضحة في « كولريديج » . ويتفق « جورج والي » George Whalley مع اصحاب التفسير الثاني في موضوع شعور كولريديج العميق باستمرارية القوى الابداعية ، ولكنه يرفض ان يكون هذا الشعور وقفا على « كولريديج » ، اذ يبرز في مواضع اخرى من قصائده ، واحدها « البحار القديم » The Ancient Mariner و « كريستابل » Christable ونمضي يقول : « ... وفي مواضع كثيرة من « البحار القديم » ، وخصوصا « كولريديج » ليس الميل لدى كولريديج لاحساس معين ، ولكن لمجموعة احساسات تتسجم جميعها في آخر الامر في احساس واحد ، وشعور عميق بقوى ابداع الخيال العظيمة . والميل لمجموعة احساسات بهذه الصورة حالة نفسية عرفت عند علماء النفس بالانسجام المتزامن Synaesthesia ».

التفسير الثالث :

وعلى مستوى اكثر رمزية ، ترى جماعة من النقاد ان القصيدة في مجلتها عن الانسان مطلقا ، بما يحيل في ذاته من قوى وقدرات وطاقات كامنة ، تحفزه بل تمكنه احيانا من انجاز ما يراه الناس عموما من المستحيلات ! وقد مثلوا لهذا التفسير بقدرة الحنان العظيم على خلق نوع من الانسجام بين عناصر في الطبيعة متناحرة متنافرة واستشهدوا بالقبة التي « تضيئها الشمس فوق خيران الثلوج » . يقول همفري هاريس Humphry House اولا التهمة والقديسية قد اتحدتا بهذا الامر الملكي ، الذي يصور قوى الانسان وقدرته على التغلب على بيئته ، مؤكدا بذلك الحقيقة التي تقول : ان الانسان قادر على ان يصلح من بيئته جنة لنفسه » (House, in Jones & Tydeman, 1973, p. 204).

واتخذ هؤلاء ايضا من الصورة الرائعة الكاملة التي قدمها الشاعر لهذا الفردوس المصنوع ، شاهدا على امكان تلاحم ارادة الانسان والطاقات الكامنة فيه بعناصر في الطبيعة - وان تنافرت - مشيرين بذلك الى اجتماع القوة والنهر ، وغلبان النبع واصداء النهر داخل الغيران وقد انسجمت جميعها واتحدت بفعل ارادة وسلطان هذا الفنان العظيم :

(٧) ورد هذا المحط في مقال « جورج والي » : .

George Whalley, "Coleridge's Poetic Sensibility" in : Beer, J. (ed.) Coleridge's Variety the Macmillan Press London, 1974, pp. 1 — 30

ويبقى ظل القبة سابحا
في نقطة وسط الأمواج
حيث يسمع غليان النبع
واصداء النهر داخل الغيران
في جرس موسيقى واحد .

وانسان آخر لا يملك سلطانا غير سلطان الشعر وما يشره ويركيه من خيال وإلهام ، يحاول أيضا توحيد هذه العناصر المتناثرة في الطبيعة ، بمحاولته اجتماع الاضداد والتآلف بينها ، ليس بقوى الملك والسلطان ، كما فعل كويلاخان ، ولكن بوعي إلهامه وقوى ابداع الخيال فيه . ويقارن اصحاب هذا التفسير قوى الخان السلطانية بقوى الشاعر الالهامية ، فكلاهما مدفوع للابداع بطلاقات وقدرات يختلف مصدرها . يقول بير : « استطاع الشاعر ان يؤلف بين هذه المتناقضات بفضل قوى الخيال الكامنة فيه » (Beer, 1978, p. 266) واجتماع اضداد كالشمس والنلوج في صورة رائعة كاملة كالتي قدمها الشاعر - يمثل درجة قصوى من الابداع لا يمكن ان تتألى لانسان ، ولكنها تحققت في الخيال بفضل قوى هذا الشاعر الابداعية :

أما معجزة من صنع فريد
قبة تضئها الشمس
فوق غيران من اللوج !

التفسير الرابع :

نرى طائفة من النقاد ان القصيدة عن الابداع الشعري ، والنشوة التي يبعدها الشاعر عندما يصل درجة قصوى من كمال الخيال (Bodkin, 1934, p.95) وقد جزأ هؤلاء الفصيحة الى جزئين من حيث الشكل : الجزء الأول وطله « كويلاي خان » الذي يمثل الارادة والقوة السلطانية ، التي تجعله يدع بناء هذه القبة الرائعة في احضان الطبيعة . والجزء الثاني وطله الشاعر الملهم الذي يسموه خياله فيبعد أيضا في انشاء قبة مثل تلك في الخيال . ولأول وهلة يبدو لنا ان هنالك ثمة تشابها في تفسير الفكرة الاساسية للقصيدة بين هذه الطائفة واصحاب التفسير الثالث ، ولكنه مجرد تشابه ، لأن الخلاف واضح في أسلوب التفسير الذي انتهجه كل طائفة . ففي الوقت الذي اعتمد فيه اصحاب التفسير الثالث حل الرمزية البحتة ، ومحدثوا عن الطاقات الكامنة في الانسان مطلقا ، وانغلخوا من الخان العظيم مثالا لهذا الانسان في الطاقات الكامنة والقوى الابداعية دولما ربط بين جزئي القصيدة ، قدم اصحاب التفسير الرابع صورة موضوعية ، اعتمدت على الحركة التصويرية كما برزت في النص الشعري .

بعد دراسة التفسيرات السابقة ، تبين لنا ان الصلة وثيقة بين التفسيرين الأول والثاني من ناحية ، والثالث والرابع من ناحية أخرى . وقد استبعدنا التفسيرين الأولين لخروجهما على النص الشعري ، جريا وراء الاستشهاد والتدليل على حكم مسبق اسبقوه على القصيدة . واخذنا بالتفسيرين الثالث والرابع ليكونا مدخلا لدراسة وفهم هذه القصيدة .

كذلك تبين لنا ان الفكرة الاساسية ، كما وودت في التفسير الرابع اكثر ملامحة للنص الشعري الذي بين ايدينا . ولذلك جعلناها اسس التصور الذي ارتأيناه مناسباً لدراسة هذه القصيدة . وسيأتي بيان ذلك في النموذج التطبيقي في القسم التالي .

ويجب ان نزه هنا الى اننا اعتمدنا في عرض « النموذج التطبيقي » على آراء « همفري هاوس » بصورة خاصة (انظر المرجع ص ٢٠٠ - ٢١٦) ، وذلك لانتزاه بالنص الشعري في تحليل وشرح القصيدة دون الأخذ بأي مؤشرات خارجية .. وهو ما نود تأكيده في هذا النموذج .

تعليق :

اعتبر اصحاب التفسيرين الأول والثاني ان « كويلاي خان » قطعة شعرية مبتورة لا يربط بين اجزائها رابط ، ولا تشكل وحدة شعرية متماسكة . فقد وصف « لوز » *Loves* العلاقة بين جزئي القصيدة بأنها غير مترابطة منطقياً وغير متسارفة . كذلك انتقد وحدة الجزء الثاني ، وتحدث عن التناثر الواضح فيها ، — (*Loves, 1956, pp.276*) (279) وحل النقيض من هذا ، يرى اصحاب التفسير الرابع^(٨) ان هؤلاء نظروا الى القصيدة نظرة تقليدية عمادها وحدة الزمان والمكان ، ويرون ان هاتين الوحدتين لا وجود لهما في هذه القصيدة ، لان « كويلاي خان » *Cubilai Khan* بطل اجزاء الأول - هواند ملوك التتر ، ومكانه الصين ، بينما « قبة المتع واللدات » أمر بها ان تبقى على شاطئ احد الانهار المقدسة المعروفة في العالم القديم اما نهر « الفويس » *Alpheus* باليونان او نهر النيل في افريقيا . هذا بالإضافة الى « كهوف الثلج » *Caves of ice* التي قيل انها تقع في مقاطعة كشمير بين الهند وباكستان ، حيث قرأ عنها الشاعر لأول مرة ، وتأثراً بما قرأ وكتب هذه القصيدة . وحل هذا الاساس يرى « بير » *Beer* وهاوس *House* وغيرهما آخرون . ان القصيدة يجب ألا تؤخذ من هذا المنحى . والا ينظر اليها من خلال هاتين الوحدتين التقليديتين ، لأن القارىء لا يحس بها بزيان القصيدة .

ولفريق آخر^(٩) من النقاد ، اعتبر « كويلانخان » مجرد رؤية في حلم ، واستشهدوا بقصة ذالمة الصيت ايامثل ، جاء فيها ان كولريدج تعاطى شيئاً من « الافيون » فتخدر ونام وحلم بهله المشاهد التي جاء ذكرها في القصيدة ، ثم استيقظ وحاول اجترارها وترجمتها شعراً ، ولكنه اخفق في ذلك حيث لم تسعفه الذاكرة . وجعلوا من هذه القصة شاهداً على تفكك القصيدة وعدم تماسكها وانها قطعة شعرية مبتورة ، واخذوا منها شاهداً على اضمحلال شاعرية كولريدج وانحسار قوى الابداع الفني عنه ، نتيجة ايمانه هذا المخدر ، وحاولوا الربط بين تماطيه الافيون والفترة التي كتب فيها القصيدة .

هذا وترى طائفة اخرى من النقاد عكس ذلك وتناولوا هذه القصة بالنقد والتضيق ونفوا تدهور الشاعرية او

(٨) انظر « هاوس » (*Jones & Tyndeman, 1973, pp. 282-283*) ، ايضاً (*Beer, 1978, p. 207*) .

(٩) انظر (*Lockridge, 1977, pp. 69-70*) ، ايضاً (*Colmer (ed.), 1965, pp. 22-39*) .

اضمحلها عن كولريديج . فاعتمادا على دراسة علمية أجريت على عينة من لمعي الافيون ، نفت « البرايت شنايدر » Elizabeth Schneider أن تكون هناك أي علاقة بين تعاطي الافيون واضمحلال قوى الابداع الفني ، وترى أن « كولباخان » تعطي وصفا فنيا منطقيا ، لا يصدر الا عن شاعر مبدع مثل كولريديج (Schneider, 1953, P. 238) ويرجع « بودكن » Bodkin كتابة القصيدة الى عام ١٧٩٨ أو ١٧٩٧ - الفترة التي كان فيها كولريديج متمتعا بكامل قواه العقلية والبدنية ، ولم يشتهر بعد بأدمانه الافيون . ويعتقد « هاوس » أن هذه الطائفة من النقاد التي تروج لقصة الحلم والافيون ، اعتمدت في حكمها على المقدمة التي كتبها كولريديج نفسه للقصيد ، ويقول : « ولولا مقلدته تلك لما اعتقد كثير من النقاد ان القصيدة قطعة شعرية او أنها مجرد وصف لرؤية في حلم » .
(Jones & Tydemon (ed.) 1973, p. 200)

هنا بالإضافة الى قوله : ان الوصف الدقيق المنطقي الذي زين الجزء الأول من القصيدة ينفي قصة الحلم هذه ، ويؤكد أن « كولباخان » ذات وحدة متماسكة ، والصورة الشعرية كاملة ، ويمكن أن تكون في ارض الله الواسعة مثل هذه القيمة الحصصية وما حفلت به من مشاهد ومناظر طبيعية . ذلك ان الحلم لا يأتي كاملا هكذا ، ولا يعطي هذه الوحدة ولا هذه الاستمرارية والترابط ، او الحركة التصويرية التي نراها في هذا الجزء ، فهي الاحلام عادة ما تكون الصور عشوائية ، وربما لا يربط بينها رابط ، وان تماسكت الى حين ، فسرعان ما تتفكك وتتباعث ، واعتمادا على دراسة عن الاحلام يعتقد الدكتور احمد الطيب أننا اذا اردنا ان نجعل من الحلم صورة متكاملة . او ان نجد العلاقة والترابط بين صوره المتناثرة غير المنسجمة عادة ، فاننا نحتاج الى نظام معين لحل رموزه وتفسير صوره (الدكتور احمد الطيب ، ١٩٧٥ ، ص ٢٤٦ - ٢٤٨) .

وبناء على ما تقدم من حديث ، ينبغي لنا ان نفعل قصة الافيون والحلم هذه وما اعتمد عليها من تفسير ، عند الحكم على القصيدة ، ليس من منطلق انها غير صحيحة تماما ، اذ فيها جانب من الصحة ،^(١٠) ولكن لتضارب الآراء في مدى صحتها ولانها غير علمية ، في دراسة القصيدة التي يجب أن تعتمد ، أولا وقبل كل شيء ، على ما جاء في النص الشعري .

والآراء المذكورة في التفسير الثاني يمكن ان تؤخذ كدهامة للدفاع عن شاعرية كولريديج ونقدرااته الابداعية ، ذلك انه يحاول ان يربط الفكر بالحيال ويرى ان الصلة الوجدانية والفكرية وثيقة العرى . ومن المؤكد ، تأثر كولريديج بفلاسفة الالمان المثاليين امثال كانت Cante وشلينج Schelling فقد عاد الى انجلترا وعقله مشغول بفلسفة الفتييات وما وراء الطبيعة Metaphysics السبب الذي جعله يعتمد عن الرومانسية البحتة في مفهومها الادبي ، ليس لقصور خياله الشعري او ضعف قدراته الابداعية بسبب تعاطيه الافيون او بسبب ظروفه العائلية غير المستقرة (Sampson) (ed.), 1920, pp. xxi — xxviii) ويؤكد « مكفارلاند » McFarland تأثر كولريديج الشديد بشلينج

(١٠) ورد موضوع الافيون هذا في عدة مراجع في كتابات « كولريديج » . انظر مثال « آيرل ليدل » :

Earl Leslie, "Coleridge as Revealed in his Letters" in (Boor (ed.), 1974, pp. 31-53) %

« للدرجة انه اخذ او اقتبس بعضا من الحكاوي ، ليس بسبب فقر فكره او اضمحلال شاعريته وقواه الابداعية ، ولكن بسبب محاولته الفعلة لاجماد الصلة بين الفكر والوجدان في اسلوب وتركيب فني يمكن ان يقال انه كولريديجي بحث » (McFarland, 1969, p. 32)

هذا ويرى « والي » ان حالة « الانسجام المتزامن » Synaesthesia التي ورد ذكرها « تكون خاصية رئيسية للرؤية الشعرية كلها ، كذلك للحس الشعري للغة ، وربما كانت ايضا تفسيرا لتجارنا الحسية الخالصة المتطورة ، لانها حالة نفسية وليست تجرية بعينها ، او رابطة واحدة لا تفك ».

(Whalley, in Beer (ed.), 1974, p. 14)

واخيرا تقول الاستاذة « ايمت » : « اعتقد ان اساس ميول كولريديج الفلسفي هو كيف يفهم ويفسر القوى الابداعية ، ثم بعد ذلك يحاول ان يرى هذه القوى تطامع او تتحد مع قوى الحياة والنياه في الطبيعة ، واخيرا يرى قوى العقل وقوى الطبيعة متشابهة تماما في اعتمادهما على ارضية روحية » . (Emmet, in Couburn (ed.), 1967, p. 167)

٣ - نموذج تطبيقي لتفسير فكرة « كويلان » :

التفسيرات السابقة لفكرة القصيدة لا تكون ملزمة ، الا اذا وجدت ما يستند اليها في النص الشعري ، وما يحتويه من معان وصور وتعبيرات بلاغية ، وغيرها من الطراف والاساليب الفنية ، التي عادة ما يتبعها الشاعر لبيان المعاني وتوصيل الفكرة التي يريدنا للقارئ . ومن اهم الاساليب الشعرية Poetic Techniques التي ينبغي النظر اليها عند دراسة اي قصيدة انجليزية والحكم عليها : الشكل form الصورة الشعرية imagery ، التعابير البلاغية (١١) Fi-gures of speech من استعاره metaphor وتشبيه simile ، جناس pun ورمزية symbolism وغيرها ، الموسيقى الشعرية (١٢) Prosody ، الى غير ذلك من الاساليب التي يلجأ اليها الشاعر لمعالجة التفاصيل المختلفة ، التي تشير الى المعنى الاجمالي وفكرة القصيدة . وليس من الضروري ان يستخدم الشاعر كل الاساليب الشعرية ، في قصيدة واحدة ، ولكنه يتغير ما يراه مناسباً للمعنى الذي يريد . وعند الحكم على قصيدة ما يكون البحث عادة من مجموعة الاساليب الشعرية التي استخدمها الشاعر ، والى اي حد تناسب المعنى الذي يريد والى اي حد ادت الغرض من استخدامها . ويكون الحكم صادقا اذا ما ابرزت هذه الاساليب ما يعنيه الشاعر ، في صورة منطقية خالية من اللبس والغموض ، هذا بالإضافة الى ما قد يستقيه الدارس او الناقد من معلومات خارج النص الشعري ، مثل فلسفة الشاعر وآرائه في الحياة ، ومناسبة القصيدة ان كانت لها مناسبة تاريخية او اجتماعية او سياسية معينة . ومن الضروري يمكن ان يحاول الناقد اخضاع هذه المعلومات الى النص الشعري المراد دراسته ، فان قبلها تكون اداة اضافية للحكم عليه ، وان لم يقلها النص ، تكون بعبء من المعنى الذي اراده الشاعر ، فتستبعد وتعتدب الاساليب الشعرية المعروفة . وقد حاولنا في هذا النموذج ان نعطي مثالا على ذلك بتطبيقه على « كويلان » .

(١١) انظر (Leach, 1979, pp. 147-161) .

(١٢) انظر المرجع أعلاه ص ٨٩ - ٩٨ (Leach) .

الشكل :

تأخذ القصيدة الانجليزية اشكالا مختلفة من حيث ترتيب ابائتها^(١٣) وتجزئتها ، وعادة ما يكون للشكل قيمته في المعنى الاجمالي للقصيدة ، ولذلك يؤخذ في الاعتبار عند الموازنة بين الفكرة الاساسية التي يريد الشاعر والاسلوب الفني الذي ابتدعه او اختاره لمعالجة هذه الفكرة وتوصيلها للقارئ . وعلى هذا الاساس يكون الشكل واحدا من هذه الطوائف او الاساليب الفنية *Artistic Techniques* التي تؤكد صنعة الشاعر وبراعته الشعرية .

تقسم « كويلا خان » من حيث الشكل الى جزئين : الجزء الأول (الأبيات : ١ - ٤٧) ويصف هذا الصقع الحصب من الأرض ، وفيه الشيع والنهر المقدس ، والقبعة التي أمر ببنائها كويلاي خان على سيفه ، ثم غير ان التلوج ويدخلها بحر زاخر ساكن حيث يصب هذا النهر . والجزء الثاني (الأبيات : ٤٨ - ٦٣) ويصف هذه القبة الخشبية تعزف على قيثارتها لحناً شجياً . والشاعر الذي أخذ بسحر موسيقاها وحلاوة صوتهما الى درجة من النشوة والانفعال ، جعلت صحبه الذين راعهم حاله هذا يلتفتون حوله في حلقات ثلاث ، ينظرون إليه بإعجاب وانبهار . يقول « هاوس » :

« والمعلقة بين هذين الجزئين ومحاولة الربط بينهما تصطيان هذه القصيدة شخصيتها من حيث اتحاد الفكرة الأساسية والصورة الشعرية ، وعلى الربط بين هذين الجزئين يعتمد التحليل الموضوعي لهذه القصيدة » .
(Jones & Tydeman, 1973, P. 201)

٢ - الصورة الشعرية :

في الجزء الأول من القصيدة بدأ الشاعر بوصف هذه البقعة الحصبية من الأرض ، تسورها حيطان وأبراج عالية ، وفي وسطها قبة عظيمة تحيط بها حدائق يائنة ترويبها غيبرات وغلدران . وقد تمت هذه الحدائق وتكاثفت وتطاولت حتى صارت كالجبال في علوها وارتفاعها تحجب الشمس وتأتي من الضياء بما يكفي هذه الجبان وربحائها الخضراء التي أزهز فيها كثير من شجر البخور الذي فاح عيره وأريجيه ليعبق أرجاء المكان .

وفي جانب آخر من هذه البقعة الحصبية اتحدت تلمعة^(١٤) (مهواة) عميقة الى سفح جبل ، كستة الاعشاب وأشجار الأرض حلة من الخضرة الكثيفة . ونبع والفرخاض قد تفجر من هذه المهواة ما زال يدفع الماء دفعا فتعثر الأرض

(١٣) الشكل يختلف من عمل لآخر الى آخر ، ومن جنس من أجناس الشعر الى آخر . فالتشكل في النحلة *epic* يفرد في القصيدة الملحمية *ode* ، فردة في السونية *sonnet* ، وهكذا . وعند دراسة الشكل في القصيدة يكون التركيز على اجزائها او طريقة تجزئتها وتقسيماتها ايهايا ، ومحاولة الربط بين هذه الاجزاء والفكرة وطا يعتمد على المسائل اللغوية والصرفية والاصطلاحية كما هو الحال في كثير من دسويتهات و شكسبير ، و *Shakespeare's Sonnets* .

(١٤) التلمعة بكسر التاء وتكون التلمة مكان مسطح بين جبلين او مرتعين ، أو ما ارتفع من مسيل الماء وانخفض من الجبال او تفرق الأرض ، وجمعها للاح ، يقول طرفة بن العبد :

ولست بمحلال الصلح
ولكن سقى يحرقه الشوم
ولست بمحلال الصلح
ولكن سقى يحرقه الشوم

اهتزأزاً على إثر احتياجه وغليانه ، وتتأثر شظايا الصخور كالسقوط المتهاوي . ومن بين هذه الصخور المتناثرة يقفز النهر المقدس عاليه ليشق مجراه متعرجاً أثناء اختراقه الغابة والوادي في بطن هذه البقعة الحصينة إلى أن يصل إلى تلك الغيران الثلجية العميقة المتداخلة تحت الأرض ويصب في محيط ساكن هادئ .

أول ما يلاحظ في هذا الجزء من القصيدة الوضوح الشديد ، وتحديد الموضوع منذ البداية ، أي من افتتاحية القصيدة وإلى نهاية هذا الجزء . فإذا ما وضع القارئ يده على هذا الوصف الدقيق ، ولسه وحس به تصوره كما تصوره الشاعر ، تمكن من وضع يده على وحدة الموضوع في هذه القصيدة ، ذلك أن هذه الصورة الشعرية الكاملة تحمل من هذا الجزء وحدة شعرية متماسكة ، تدحض أيأ من آراء اللقاد التي تعامل هذه القصيدة على أنها « نتاج لحلم » أو قطعة شعرية « مبتورة » . يقول همفري هاوس :

« إن في هذه البقعة الحصينة نظاماً طبعياً يمكن أن يكون في أي مكان ولذلك تكون خصوبة هذا السهل الذي جريه هذا النبع الوافر شيئاً منطقياً فلولا هذا النبع الذي لا يفتر ولا يتقطع عطشاً لأصبح أمر الخصوبة هذا مستحيلًا . وتبقى القبة والأسوار التي تحيط بهذه الجنان ، المنصرات الوحيدات من صنع الإنسان ، ويظل المنطق مقبولاً وقائماً لأن الأباطرة والملوك قد اشتهروا ببناء مثل هذه المعجائب .

(Jones & Tydeman, 1973, p.p. 202 — 203)

وهذه المعاني يمكن أن تستقي من الوصف الدقيق لهذا النبع الوافر واللجة والنهر .

أ - وصف النبع (الأبيات : ٢٠ - ٢٧) :

في هذه الأبيات شعور وإحساس عميق بقوة هذا النبع الفياض ، المليء بالحياة والطاقة العجيبة ، التي لا تفتأ أبداً ، وقد عبر عنها الشاعر باستخدامه الفاظاً وجملاً وشبه جمل : « سقيط يتهاوى rebounding hail ، الصخور الرافضة dancing rocks ، شظايا من صخور huge fragments ، حبات عصفافه Chaffy grain ، استخداماً بليغاً أعطى للقصيدة نوعاً آخر من الثقل والتأثير ، وفي نفس الوقت يحافظ على بناء أفكاره وإخراجها منظمة في استمرارية واتصال وترابط . (Jones & Tydeman, 1973, P. 203) .

وقد برزت من وصف النبع صورة شعرية كاملة رائعة مليئة بالحياة لأن النظم قد احتوى على خمسة عناصر هامة

هي :

- ١ - هذا الوصف الجغرافي الدقيق .
- ٢ - نظم الكلمات واستخدام بعض العبارات استخداماً بليغاً .
- ٣ - بناء أفكار الشاعر وإخراجها منظمة في شيء من الاستمرارية والترابط والاتصال .
- ٤ - هذه الحياة والطاقة المطلوبة للتعبير عن فعل هذا النبع المتفجر وطاقاته العارمة .

٥ - قدرة الشاعر على التحكم في هذه الحسية ، حيث تمكن من الجمع بين حيوية الصورة الشعرية وحركتها ، والسيطرة عليها عن طريق الموسيقى الشعرية والتأثير الصوتي ، لاسيما التبر والاقطاع في هذه الأبيات :

من بين هذه الصفات المايعة
قفز النهر المقدس عالياً
ليجري من الآن وإلى الأبد ..
ولخمسة أميال ينحدر تالهاً
وهو يضيق الغابة والوادي
حتى يصل إلى تلك الغدران
التي لا يبلغ قرارها انسان .

ب - وصف القبة والنهر (الأبيات : ٢ - ٦ ، ٢٨ - ٣٦ ، ٤٠ - ٤٧) :

هذا الوصف الرائع ، وما يحتويه من وضوح واستقامة وتساوق ، والطريقة التي حاصل بها الشاعر البقعة الحسية ، وما فيها من عناصر الطبيعة ، اللذان صاحبها هذا الجزء من القصيدة يؤدبان الى المعنى الرئيسي ووحدة الموضوع فيها . فالقبة ترمز لكمال الابداع الفني عند الانسان ، شاعراً كان أم ملكاً ، والرضا التام الذي يحسه لما حققه من ابداع ، وهي - مستديرة ومرئية وكاملة - بمثابة القلب لهذا الفردوس الذي اجتمعت فيه قدرات الانسان وهبات الطبيعة . وقد ذكرها الشاعر ثلاث مرات في هذا الجزء ، وفي كل مرة يقرنها بكلمة « متعة » pleasure ، كذلك ذكر كلمة نهر ثلاثاً ، وفي كل مرة يقرنها بكلمة « مقدس » sacred ، وهونعت وصفي epithet حافظ عليه الشاعر دون اختلال في النظم ، وأعبراً تلقي المتعة (القبة) بالقدسية (النهر) (١٥) .

وبقي ظل القبة مباحاً
في نقطة وسط الأمواج
حيث يسمع غليان النبع
وأصداء النهر داخل الغدران
في جرس موسيقي واحد .

والمتعة المقصودة هنا من نوع فريد ، انها قمة الاحساس بالنشوة والسعادة التي يصل اليها الانسان ، عندما يشهد صرحاً رائعاً كهذا الفردوس المصنوع ، مثلها مثل المتعة والنشوة - وهما الشعور بالرضا الذي يحس به المتصوفة عندما يصلون درجة قصوى من كمال التسبيح لله والتفكير في مخلوقاته . واقتران المتعة بالقدسية هنا دليل على هذه المتعة (العبقريه وقوى ابداع الخيال) التي أنعم الله بها على الشاعر والحنان وحبها بما من دون الناس .

(٢٥) : عفرى حامد ، (المرجع : ص ٢٠) .

٣ - الربط بين جزئي القصيدة :

« ان وحدة الموضوع في القصيدة كلها تعتمد على هذا الانتقال المنطقي من الجزء الأول الى الجزء الثاني » (١٦) ، وعلى هذا الانتقال وحده ، يعتمد التفسير الرابع لفكرة القصيدة ، فإلى أي حد نجح الشاعر في هذا الانتقال ؟ لنا في إيجاد هذه العلاقة بين جزئي القصيدة والربط بينهما متاح تفصلها فيما يلي :

أ - الحركة التصويرية :

ان واحداً من المحاور التي يركز عليها هذا الانتقال المنطقي من الجزء الأول الى الجزء الثاني ، يكمن في الحركة التصويرية التي صاحبت الجزء الثاني من القصيدة . وأول ما نلاحظه هذا الجزء وصف القبة الحبيبية تعزف على قيثارتها لحناً شجيلاً :

وقد حلمت مرة بقبة حبشية
عزفت على قيثارتها تنفخ عن جبل « أبورا »
فأضلت بجمال شدوها وصلابة لحنا
واستبدت في فرح ووجد صميق
وعلى أثر حلالة صويتها وسحر موسيقاها
كدت أن أبقي قبة - مثل تلك -
صنادعها الهواة .. وتضيئها الشمس
فوق غيران الشلوج .

والشاعر هنا كمن غبا صوته بعد أن ارتحل به عقله في عوالم الخيال ، وراح في نوبة من نوبات « جنون الشعر » Poetic Frenzy ، وهو في حالته هذه مر به طيف لقبة حبشية رائحة الجمال تعزف على قيثارتها وتغني ، فسحره لحنها الجميل وصوتها العذب واث في شوقاً من الحيرة والنشاط الذهني ، وانتعش عقله وتحركت فيه هوامل الخيال حتى بلغ درجة من الابداع الشعري على أثرها كاد أن يبني قبة مثل تلك (التي بناها الخيال العظيم) في الخيال (في الهواة) . فكان طيف هذه القبة بمثابة الصخرة التي علة ما تصيب الشاعر للملهم ، فتزهزأته وتميله الى نفسه مرة أخرى ، وتكون بذلك مصدر الإلهام والابداع وسمو الخيال .

والعلاقة بين جزئي القصيدة تتبلور إذا ما توصلنا قليلا في المقارنة بين النهر وغياي الشاعر في شيء من الرمزية . فالنهر يشق مجراه في بطن هذه البقعة الحبيبية ، يروي جنتها وحدائقها ، ويمرر نشاطاً قوياً هادئاً داخل تلك الغيران

(١٦) هادي عاصم (نفس المرجع ص ٢٠١) .

العميقة حتى يصب في خضم هادي ساكن ، ولكنه لا يموت أبداً ، لأن الحان العظيم ما زال يسمع هدير الأمواه ينهت من داخل الغيران . كذلك خيال الشاعر نجا الى حين بارتجاله في واحدة من نوبات جنون الشعر ولكنه لم يته . فالنهر رمز النقاء والحياة ، يرحل داخل الغيران ولا يموت ، وخيال الشاعر ينجو الى حين ، ولكنه يموت ويزدهر مع كل صحوة من هذه الصحوات التي عادة ما تخرج العباقرة والشعراء من ثباتهم وتثبت فيهم الروح . وهذا التفسير يلغي ما ذهب اليه أصحاب التفسير الأول في دعوهم بالقول بنجم الشاعر .

ومثل هذه الصحوة التي تتاب الشاعر الملهم بعد ثبات عميق أو ارتحال مؤقت من عالم الحسيات الى عوالم الخيال ، ليست بفرية على الشعراء الملهمين ، فهذا قيس بن الملوح ، كما صورته شوقي ، يغسرب في البوادي والقلوات ، وقد بلغت به لوائح العصابة والهوى مبلغاً أقرب الى حالات الجنون والخبيل ، ومع ذلك ، وما ان يسمع اسم « ليل » يثوب من خيله ويغيق من جنونه وتذب فيه الحياة ، وكان الحبيبة مصدر الالهام ، فيقول شعراً جليلاً لا يرد على لسان مجبول أو مجنون :

ليلى ، نداء دعا ليلى فحلف له	نشوان في جنبات الصدر عرييد
ليلى ، أنظري اليد هل مادت بأهلها	وهل ترنم في المزمار داود
ليلى ، نداء بليلى رن في أني	سحر لعمر له في السمع ترديد
ليلى تردد في سمعي وفي خلدي	كما تردد في الأهلك الأغاريد
هل المنادون أهلوها وأخوتها	أم المنادون عشاق معابيد
ان يشركوني في ليلى فلا رجعت	جبال نجد لهم صوتاً ولا اليد
أفصر ليلى نادوا أم بها هتفوا	فداء ليلى الليالي الحرد الخيد
إذا سمعت اسم ليلى ثبت من خيلي	وثاب ما صرعت من العناقيد
كسا النداء اسمها حسناً وحبيبه	حتى كان اسمها البشرى أو العيد
ليلى ، لعل مجنون - مجنون في	لا الحى نادوا على ليلى ولا نردوا

أحمد شوقي - ١٩٨١ ، ص ٣١ - ٣٢ .

وتضمن هذا الجزء من القصيدة أيضاً وصفاً للشاعر الملهم وقد هب من غفوة ، فبلت هيته بشعر رأسه الواقف في غير انتظام ، وعينه المتقدتين ، غريبة للناظرين ، فالتف حوله نفر من صحبه في حلقات ثلاث ، ينظرون اليه في تعجب واندهار وحيرة :

احلروا ! . . . احلروا !
عنه المقتدان شعره الثالث

التفتوا حوله في حلققات ثلاثاً
وأغضضوا أعينكم من غشبية وشوف
فهو الذي طعم من ندى العسل
وشرب من لبن الفردوس

يقول مغربي هاوس في هذا الصدد : « هاتان العبارتان (عينا المتفتتان وشعره التائر لا تدلان على ملك من ملوك التتر ، إلا إذا كان هناك وصف سابق لميزة ملوك التتر. ولكن إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها تناقش موضوع الإبداع الشعري ، فإن الشخص للمعنى هنا يكون الشاعر نفسه أو الشاعر مطلقاً وليس ملكاً من ملوك التتر ، لأن هذا يكون جنون الشعر ، كذلك تكون الأغنية والغنية الحبشية التي تغنيها رمزاً يصور حالة من حالات جنون الشعر » . (In Jones & Tydeman, 1973, P. 201.)

وما يؤكد هذه العلاقة المنطقية والربط بين جزئي القصيدة أيضاً إتيان الشاعر بكلمة « فردوس » paradise لتكون آخر كلمات القصيدة ، وقد ذكرها كحقيقة ، وليست مجرد أمل بعيد المنال بمعنى نفسه به ، فهو مشرب بروح الجنان (الطبيعة) مترعرع بين حناياها ، وهي مصدر رحيه وإلهامه وإبداعه . كذلك قدم الشاعر الصقع الحصب كحقيقة دون أن يطلق عليه كلمة « فردوس » . ولكن الصورة الشعرية التي قدمها حملت هذا المعنى « (١٧) » . فهذا الصقع الحصب ، وما فيه من جنان يانعة ونبع وإفراص ، وإنهار تجري فوق وتحت الأرض ، وفيران الثلوج وغيرها ، يعطي صورة رائعة لفردوس مصنوع . وما يؤكد أيضاً حقيقة هذا الفردوس المصنوع نمت الشاعر له بأنه « معجزة من صنع فريد » : It was a miracle of rare device . هذا الفردوس شيء نادر الوجود ؛ وفوق تصور وطاقة البشر ، ولكن إلهان العظم والشاعر الملهم حققاه ، إلهان إلهاته وسلطاته ، والشاعر بهذه الدرجة الرفيعة من سمو الإلهال وكماله التي تجعله دائم الإبداع والتصور لئلا هذا الفردوس الفريد ، ثم يترجم هذا التصور شعراً يبهج السامعين .

٤ - الموسيقى الشعرية :

إن الموسيقى الشعرية التي صاحبت معظم أبيات القصيدة تبرز الصورة الشعرية كاملة متماسكة ، مما يؤكد وحدة الموضوع وفكرة القصيدة كما عرضها أصحاب التفسير الرابع . فالموسيقى الشعرية التي صاحبت الأبيات التي تصف الحليم وطيف الغنية الحبشية ، تشكل محور ارتكاز آخر لهذا الانتقال المنطقي بين جزئي القصيدة ، لأنها تسلط الضوء على وحدة القصيدة ، وأنها عن الإبداع الشعري وليست عن الضمحلل الشاعرية :

وقد حملت مرة بكفينة حبشية
عزلت على قيثارتها تنقي عن جبل « أبورا »

وتعتمد هنا على عنصرين هامين من عناصر موسيقى الشعر هما النبر stress والإيقاع rhythm^(١٨). فإذا كان النبر ثقيلًا أخذ بالتفسير الأول كما قلناه ، ولكن الرجوع أن النبر خفيف على كلمة « مرة » ، ويكون المعنى : ولي مرة من المرات العديدة التي أحلم فيها أو التي يأتي فيها مثل هذا الإلهام حملت بقية حبشية . . . الخ ، وليست هذه المرة الوحيدة أو الأولى والأخيرة التي يأتي فيها مثل هذا العفيف والإلهام ، فأنا شاعر ملهم دائم الإلهام ، وما هذه إلا واحدة من وحي الهامي .

وأبوات أخريات تعتبر أساسية للتفسير الرابع وتعبّر أيضاً عن هذا الانتقال .

Could I revive within me
Her Symphony and song,
To such a deep delight't would win me,
That with music loud and long,
I wold build that dome in air
That sunny dome ! those caves of ice !

ولي ترجمة هذا النص لنا مشربان تبعاً للتفسير الذي نريده ، فإذا أخذنا بالتفسير الأول تكون الترجمة على هذا النحو :

إذا ما أنحلت بجمال صوتها وحلوة لحها
واستبد بي فرح ووجد صميم
سوف أبني قبة مثل تلك الخ

وبناء على هذه الترجمة يكون النبر ثقيلاً على كلمة could ويكون المعنى : « ان كنت حقاً أستطيع أو أن يمكنني حقاً أن أسحر بهذا الصوت الجميل وأثأر به الخ ، ولكن وحسرتاه فأننا لا أقدر ، أو وحسرتاه فإنه ليس لي أمكلي أن أثأر بهذا اللحن الجميل » . وبالتالي يتغير المعنى الاجمالي للقصيدة وتكون فكرتها الأساسية كما رآها أصحاب التفسير الأول والثاني من مسخط وحقق الشاعر وفشل شاعريته ونوى الإبداع الفني فيه .

أما إذا ما أثبتت كلمة could ثبراً خفيفاً يكون المعنى : « أنا أستطيع فعلاً أن أردت » ، وتكون الترجمة كما جاء في النص المترجم :

لقد حملت مرة بقسنة حبشية
هزفت على قشارها تنغي من جبل « أسورا »
فأنحلت بجمال غناها وحلوة لحها
واستبد بي فرح ووجد صميم الخ

(١٨) أخذنا على « حليس » في موضوع النبر والإيقاع (نفس المرجع ص ٢٠١) .

وبناء على هذه الترجمة تكون الفكرة الأساسية للقصة (الإبداع الشعري) وما صاحبها من شرح للتفسير الرابع ، ولهذا اتجهنا الى الترجمة على النحو المذكور في النص للترجم .

هذا وتوحي الموسيقى أيضاً بفكرة الانتصار لحقيقة هذه الطاقات والقوى الإبداعية ، وما تحتويه من دفقة شعورية وصورة شاعرية ، ومدى عظمة هذه الدفقة والصورة ، وما توحيان به يكشف عنها وصف أثرها على الشاعر :

وهل أثر حلاوة صوغها وصلوبة لحنها
كدت أن أبني قبة - مثل تلك -
عما لها الهواء وتضيئها الشمس
فوق فسيان الشلوج .

وتبين كلمة « كدت » would نبراً ثقيلاً في البيت :

« كدت أن أبني قبة مثل تلك I would build that dome » لتؤكد أن الشاعر قد أخذ فعلاً بهذا المعنى الجميل ، إلى درجة من التشوة والانشراح ونشاط الرغبة ، حتى كاد أن يبني قبة - مثل تلك التي بناها الحنان العظيم - في الخيال . « وهنا يرجع كولريج » الى القبة العظيمة التي وصفها في الجزء الأول كما بناها « كويلا » خان » ، فلم يستطع تخيلها أصلاً ، لما وصفها في الجزء الأول من القصة ، ولما كان لسحر الغناء واللحن الذي تمرزه هذه القبة الحشوية أي أثر جوهري محسوس ، وكذلك الأثر الذي حل الشاعر لأن يأتي بمثل ما أتى به من إبداع . ولأن الجزء الأول يقدم القبة والنهر وموقعها ، في صورة رائعة كاملة ، قبلنا حقيقة هذه الدفقة الشعورية والصورة الشاعرية والانبعاث من جديد الى عوالم الخيال والإبداع الشعري في الجزء الثاني ، (Jones & Tydeman, 1973, P. 201) .

ونبر ثقل آخر على كلمة سوف should يؤكد أن الشاعر يمكن أن يتصور مثل هذا الفردوس في الخيال ثم يترجمه شعراً ليهيئ هذا التصور لأصحابه وأصدقائه ، في صورة حية بدئية ، فيحتارون في أمر هذا الشاعر الملهم . كذلك يؤكد هذا النبر الثقل أن في مقدور الشاعر أن يفعل هذا تحت تأثير هذه الدفقة الشعورية والصورة الشاعرية ، التي يأتي بها مثل هذا الطيف العابر :

And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware ! Beware !

ولو قيد لمصليت وصلم الناس بها
جسداً جسيماً وصاحوا في حيرة :
احذروا احذروا !

وأخيراً ، إذا كانت هذه القصيدة عن موضوع انحطاط الخيال الشعري والشاعرية كما ادعى أصحاب التفسيرين الأول والثاني ، لجاء التبرير قليلاً في معظمه ، وكان الإيقاع بطيئاً ، تمثيلاً مع نفسية الشاعر اليائسة ، وقد رأينا كثيراً من شعراء الانجليزية المبدعين يلجأون لاستعمال الوزن البطيء والأصوات المتحركة الطويلة ، تعبيراً عن حالة الكآبة أو اليأس أو الحزن العميق . ولكن الإيقاع الذي صاحب أبيات هذه القصيدة بشكل عام ، يوحي بمعنى التفسير الرابع ويؤكد أن خيال الشاعر ما زال خصباً ، وأن شاعريته ما زالت حية نشطة معطاءة ، على عكس ما ادعى أصحاب التفسيرين المذكورين ، ذلك « لأن الوزن في الأبيات جاء خفيفاً وسريعاً تمثيلاً مع الحالة النفسية للشاعر ، التي تنقلت تنقلًا سريعاً من البهجة والاختباط والفرح العظيم ، إلى التأثر والصحوة الشاعرية ، إلى النشوة التي بلغها الشاعر عندما يصل درجة قصوى من الابداع الشعري . ونظم الأبيات يؤكد هذه النشوة ولا يوحي بغيرها ، وما من قارئ مرهف الاحساس ليقرأها على نحو غير هذا » (Jones & Tydeman, 1973, 201) .

كويلان

- ٣٢ - وحي يفرق القادة والرمي .
 ٣٣ - حي يهدأ ، أي تلك الفيران .
 ٣٤ - أي لا يبلغ فرارها انسان .
 ٣٥ - ويصحبني حيد شيخ .
 ٣٦ - فيهدد سيجاه . . . ويهدد خليله .
 ٣٧ - ولي وسط هذا الميخان . .
 ٣٨ - مسح أصوات المني و كويلان خان .
 ٣٩ - كرامس من يهدأ . . . متهددة بحرب .

- ٤٠ - ويحيى ظل القبة ساجدا .
 ٤١ - لي تكتف وسط الأراج .
 ٤٢ - حيث يسبح طيور القبع .
 ٤٣ - وأضاء الأمير طائر الفيران
 ٤٤ - لي جرس مرسلي واحد .
 ٤٥ - أبدا مسمومة من صنع فريد .
 ٤٦ - قبة تضيقها الشمس .
 ٤٧ - فويل خيران من للرجل

(٦)

- ٤٨ - واند حطمت مرة بلطف حبيبة .
 ٤٩ - عزيت حل تقريبا كافي عن جيل و أجرا .
 ٥٠ - ولعللت بجمال لدمعها وعلمها خيرا .
 ٥١ - واستبد لي فرح ووجد جميل .
 ٥٢ - وطول أكر حلافة صديقا وسحر موهبها .
 ٥٣ - كدت أن ألي قبة - حل تلك .
 ٥٤ - عاصفها المراء . . . وانضيقها الشمس
 ٥٥ - فراق خيران للفرح .
 ٥٦ - وأو قد لبست وعلم الناس بها .
 ٥٧ - لجلوا جيبة وصاسرا لي حور وعريف :
 ٥٨ - لحدروا ! اضطروا !
 ٥٩ - حياه المظلم . . . شعرة الظفر .
 ٦٠ - لظفرا حوله لي حقائق لأفأ .
 ٦١ - وانظفرا أفرامكم من خسة وعرف .
 ٦٢ - فهو الذي علم من كفى للفسل
 وعرف من أين الفرمس .

(١)

- ١ - ولي د زاتمو : أمر و كويلان خان .
 ٢ - أن تلام قبة عطية للمع والفتات .
 ٣ - حل شاش - د كلب : القدس . .
 ٤ - فللك الأمير الذي كيري .
 ٥ - داخل خيران لا يبلغ الميخان انسان .
 ٦ - ويصحب لي بحر لا يصل إليه الشمس .

- ٧ - وحيدة أسيال من أرض خصبة
 ٨ - يعلها سوزان ، من أراج وميخان
 ٩ - فيها جنان بكاة ، وفشوان جارية .
 ١٠ - وتكم من شجر اليخضر فيها كد الزهر . .
 ١١ - وفعل رجوات من خسة تضيقها الشمس .
 ١٢ - وتكفيها طيلات لدية كليلي .

- ١٣ - ما أجعلها من مديرة صيدة رائدة .
 ١٤ - لتعصر لي سلج الجليل الحظير .
 ١٥ - طهرق هذا للخطاة الأروزي .
 ١٦ - ولي كاعها شيخ لفسر صاحب .
 ١٧ - مسكته جنية تكي حبيبة .
 ١٨ - أنه مكان موحلي !
 ١٩ - كديله ليدا محبوب سافر .

- ٢٠ - واني زاهر قد شتر من حله المويلا .
 ٢١ - ما زال يطلع لي لعجاج واضطراب زفيلان .
 ٢٢ - وكان الأرض من حله .
 ٢٣ - لثوب أنفاس سرمد القبة .
 ٢٤ - ولي وسط هذا الظهير والفلان .
 ٢٥ - تلتارت ظفلا من صغور .
 ٢٦ - كاهبا سيق جعري .
 ٢٧ - لو حبات حصادي يمشيقها حارسه بهضابه .
 ٢٨ - ومن بين حلي الصغور لكاهدا .
 ٢٩ - كقر قدير للقدس حلياً .
 ٣٠ - ليجري من الآن وال الأبد . .
 ٣١ - وثقاسة كيرك يحدو تلكها .

KURLA KHAN *

(1)

In Xanadu did KURLA KHAN
A stately pleasure-dome decree :
Where ALPHE, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea

So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round :
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Embracing sunny spots of greenery.

But oh! that deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! as holy and enchanted
As e'er beneath a wining moon was haunted
By woman walking for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momently was forced :
Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail :
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momently the sacred river.

(2)

Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean :

* "Kubla Khan", written by Samuel Taylor Coleridge, in Hayward, John (ed.), The Penguin Book of English Verse, Penguin Books, Middlesex, 1970, PP. 255-257.

And 'mid this tumult Kubla heard from far
 Ancestral voices prophesying war!
 The shadow of the dome of pleasure
 Floated midway on the waves,
 Where was heard the mingled measure
 From the fountain and the caves,
 It was a miracle of rare device,
 A sunny pleasure-dome with caves of ice!

(2)

A damsel with a dulcimer
 In a vision once I saw :
 It was an Abyssinian maid,
 And on her dulcimer she play'd
 Singing of Mount Abora.
 Could I revive within me
 Her symphony and song,
 To such a deep delight 'twould win me,
 That with music loud and long,
 I would build that dome in air
 That sunny dome! those caves of ice!
 And all who heard should see them there,
 And all should cry, Beware! Beware!
 His flashing eyes, his floating hair!
 Weave a circle round him thrice,
 And close your eyes with holy dread :
 For he on honey-dew hath fed,
 And drunk the milk of Paradise.

المصادر والمراجع :

المراجع العربية :

- أحمد شوقي : مسرحية مجنون ليلى ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨١ .
 د . أحمد الطيب : أصوات وحناجر ومفاتيح أخرى ، دار الفكر العربى والنشر ، جامعة الخرطوم ، الخرطوم ، ١٩٧٥ .
 هيرود طرفة بن العبد : المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت (بدون تاريخ) .
 د . طه حسين : لى لعل الأبي ، الطبعة الثانية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦ .
 د . محمد فتحي خليل : الأبي والمفرد ، الطبعة الثالثة ، مطبعة النهضة بمصر ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .

المراجع الأجنبية :

- Bodkin, M., *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 1935.
 Beer, J. B. (ed.), *Coleridge Variety*, the Macmillan Press, London, 1974.
 Coleridge the Visionary, Greenwood Press, Inc., Westport, Connecticut, 1978.
 Coleridge, S.T., (Shawcross, ed.), *Biographia Literaria* vol. I & II, Oxford University Press, Oxford, 1965.
 Colmer, J. (ed.), *Coleridge Selected Poems*, Oxford University Press, London, 1966.
 Coburn, Kathleen, *Coleridge: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1967.
 Cornwell, J., *Coleridge: Poet & Revolutionary 1772-1804 A Critical Biography*, Allen Lane, Penguin Books Ltd., London 1973.
 House, H., *Coleridge: The Clarke Lectures, 1961-2*, Oxford University Press, London, 1973.
 Hayward, J. (ed.), *The Clarke Lectures, 1961-2*, Oxford University Press, London, 1973.
 Hayward, J. (ed.), *The Penguin Book of English Verse*, Penguin Books, Middlesex, England, 1970.
 Hill, J. Spencer (ed.), *Imagination in Coleridge*, the Macmillan Press, Ltd., London, 1978.
 Jones, Ahn R. & Tydeman, William (eds.), *Coleridge The Ancient Mariner & Other Poems*, Macmillan, London, 1974.
 Lewis, J.L., *The Road to Xanadu*, Vintage Paperback, New York, 1959.
 Lockridge, Laurence S., *Coleridge The Moralists*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1977.
 Leach, G.W., *Allegorical Guide to English Poetry*, Longman, London, 1979.
 Milford, H.S. (ed.), *The Oxford Book of English Verse the Romantic Period (1790-1837)*, Oxford University Press, Oxford, 1963.
 McFarland, *Coleridge and The Puritan Tradition*, Oxford, University Press, Oxford, 1969.
 Reeves, J., *Select Poems of Samuel Taylor Coleridge*, Heinemann, London, 1976.
 Schneider, E., *Opium and Kibla Khan*, Chicago, 1933.

مدخل

« إذا انطلقنا من الحقيقة التي تثبت حداثة المجتمع العربي في الممارسة المسرحية ، مستوياتها المتعلقة بكتابة النص الأدبي وقراءته الركحية وعرضه أمام الجمهور ، فإن عمر المسرح العربي - وهو يجرب مجموعة من الأدوات التي يريد بها أن يؤسس نظريته المسرحية - يضعنا أمام بعض التراكمات الإبداعية والتحديات التي يمكن أن نطرح حول هويتها مجموعة من الأسئلة حول طبيعة تكوينها ونيتها وخصوصياتها كجنس أدبي له مقوماته التي ينفخ عليها ويألفها ويصنعها المسرح الشعري ، الذي يبنى جسده على لغة تختلف في مواصفاتها وميكانيزماتها عن اللغة البشرية العادية ، ويكون خطابه مهادة لغوية تنتمي إلى حقل آخر من حقول الإبداع وهو الشعر .

لذا فإن إشكالية نص « المسرحية الشعرية » بالمغرب يضعنا أمام المعادلة التالية :

١ - مدى سلامة بناء النص « المسرحي » وأصسه الدرامية .

٢ - تاريخ هذه التجربة - شكلا ومضمونا - بالشرق والمغرب .

٣ - علاقة النص بالتاريخ بهدف توليد رؤية الكاتب للعالم .

٤ - مدى نجاح أو فشل هذا في إرساء قواعد التي تجعل منه نصاً أدبياً .

من هنا كان نص أبي بكر الممتوني « بقيت وحدي » مجالاً لهذا البحث ونموذجاً حياً للإبداع المغربي في بداية تأسيس خطابه الدرامي الذي انخرط في الواقع المعيش ، بوعي تاريخي لينقله بأدواته الفنية لداخل النص ، هذا الواقع الذي يصير كومة من العلاقات له وجوده الذاتي الذي يكرس انعكاس حقيقة الواقع لأنه

بداية المسرح الشعري بالمغرب بين الهدف الوطني وتجريب الكتابة

عبد الرحمن بن زيدان

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله - فاس - المغرب

يجريها بطريقة تصبح دلالات ناهضة في قضاء النص برؤية جديدة تؤسس بعدها المغربي على المعطيات التاريخية الحقيقية والمتخيلة .

لقد انطلقت الكتابة المسرحية بالمغرب من فراغ ، من غياب تراكبات معرفية في هذا المجال ، لهذا كان طموحا كبيرا يتوخى انتاج معرفته بالتجربة - فقط - دون الارتكاز على نظرية مسرحية موروثة ، أو مفاهيم تناقلتها الأجيال في مجال المسرح .

لهذا ساجعل من نموذج المتنوي - كذات مبدعة - والنص المسرحي كنتاج يؤرخ للبدایات - بعد الاستقلال عام ١٩٥٦ - مادة المعالجة والتحليل حيث سأركز على مضمون النص ، وعلاقته الجدلية بالشكل ، لأن المعطيات المادية التي كان يحتاج منها المتنوي ، قد تمت صياغتها من خلال قناعات الكاتب الوطنية ، والتي أراد أن يؤرخ من خلالها لفترة حاسمة ومهمة من تاريخ الحركة الوطنية بالمغرب (١٩٥٣ - ١٩٥٦) والتي حدثت فيها النص المسرحي والصراع داخله ، والتناقض بين شخوصه ، في محطات تاريخية مهمة - (٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦) كانت تمثل نقاط تحول مسار الحركة الوطنية والمقاومة المغربية ، وهي تناضل من أجل تثبيت نوعية الحكم في المغرب ، ومحاربة التسلط الغربي المتمثل في فرنسا وأسبانيا ، وفي أدوات الاستعمار وبيادقه الذين يعتبرون لوالب في آلة كبيرة تسخر للنهب ، وضرب الفكر العربي ، والمقومات الاسلامية ليحل محلها النمط الغربي وما يجمعه من شوفينية وخلفيات أيديولوجية يهقر بها البلد المستعمر ويفرغه من محتواه الوطني القومي .

إن هذا النوع من المسرح يعتبر امتدادا للشعر الوطني في فترة ما بعد الاستقلال على اعتبار أن واقعية النص تأتي من التقائه بالمرجع / الواقع / التاريخ . وتمثل هذه المسرحية نموذجا للقاء الداخل المضمون بالخارج الواقع . وهذا ما يتطلب وقفة محيصة وتحليل لهذا النموذج انطلاقا من القراءة التي تركز على الأساس المادي وتاريخية الأحداث وموقف المبدع من هذه المعطيات الى طريقة تشكيل النص ، وما يجمعه هذا التشكيل من دلالات ورموز .



هدف الشعر : من التاريخي الى الوطني :

تتفرد الدرامات بين الأنواع الأدبية بارتباطها الوثيق - جدا - بالأشكال الأخرى للفن ، والدراما من حيث جوهرها ليست مجرد واحد من الأنواع الأدبية بل تمثل - فضلا عن ذلك - شيئا ما يتحدى حدود الأدب ، وأن تحليلها يمكن أن يتحقق بالاستثناء - ليس فقط الى نظرية الأدب - بل الى نظرية المسرح أيضا .

لهذا - وعلى ضوء هذا التعريف ، يمكن أن نبحت في المسرح العربي :

١ - هل هو أصيل أم دخيل ؟

٢ - هل له جلوه تاريخي على مستوى الممارسة والتنتظير ، أم أنه مستورد ودخيل على التربة العربية ؟

لقد أكد جل الباحثين - غياب المسرح بمفهومه الغربي - عن الحقل الثقافي العربي ، كنص أدبي ، كناية ، كإخراج وتمثيل ، لأن ظروفها دينية واجتماعية لم تجعل التربة العربية - في الفهم - مهية لتقبل هذا الشكل الفني ، لأن العرب

كانوا يشعرون بتفوقهم في الشعر - الذي هو ديوانهم - فلماذا اللجوء إلى هذا المستورد . سببا وأن تركيبه - أي المسرح - متداخل ومتشابك في تكوينه اللغوي والأدبي ، والرقص والغناء والحركة والاضامة والالقاء .

لهذا ومع مارون النقاش (سنة ١٨٤٨) ، ونتيجة التفاعل مع الحضارة الغربية ، والتصادم معها ، أعلن من ميلاد الملامح الأولى للمسرح العربي ، حاول بها الرواد تجريب هذا الشكل التعبيري وتجليه في الترتيب العربية وربطه ببعض الظواهر المسرحية - أو الأشكال ما قبل مسرحية - كما يسميها بعض النقاد - كالحكايات - السامر ، الديوان - خيال الظل - القرة قوز ، الحلقة البساط ، سيد الكتيقي والمقلداني ، لجعل الفرجة تتخذ شكلها العربي ، ولتخاطب الحس والذوق العربي الذي له خصوصياته البنية والثقافية داخل التاريخ العربي .

لهذا كان الرواد - من مارون النقاش إلى يعقوب صنوع وجورج أبيض وأبي خليل القباني إلى أحمد شوقي وعلي أحمد باكثير وعزيز أباظة - مسكونين بها جس تحديد هوية قوية للمسرح العربي ، في بناء جسد النص بمادة لغوية عربية تشبث بالتراث انطلاقا من المفهوم القومي للغة والدين والتاريخ والتراث العربي .

إلا أن النصوص المعبرة عن البدايات والامتداد تحمل اشكالياتها معها سواء كتبت نثرا أو شعرا ، لأن غياب ثقل حقيقي للمفهوم الدرامي خلق اللغة الدرامية - غالبا ما كان يكشف عن غياب خلفية ثقافية لمفنى الدراما - عند الرواد - ويظهر هذا - أكثر - في محاولة ربط الشعر بالدراما ، أي تكييف المقول الشعري - كوهي ذاتي بالدراما كتصوير موضوعي قائم على نظرية الأدب عامة ونظرية المسرح خاصة .

ويديهي - هنا - أن تأخذ الدراما الشعرية ، مكانها في الأدب العربي بتقليد ما عرفه شوقي من الدراما الشعرية العالمية ، ومن الطبيعي أيضا أن تكون أعمال « كورني » و« راسين » و« شكسبير » التي أثرت فيه ووجهته إلى طريق الدراما الشعرية . ولعل أهم عنصر تأثر به هؤلاء - تراجمها - هي تعظيم القرد النبيل الذي يفسر في صراعه مواصفات اجتماعية وإخلاقية ، تحقق ميوله الفردية وعواطفه الخاصة وطموحه إلى التحرر أو الحب أو المعرفة أو السلطان .^(١)

وهذا يعني أن أهم المؤثرات الفنية على المسرح الشعري عند أحمد شوقي - خاصة - والرواد - عامة كان مستمدا من :

- ١ - تراجمها تعظيم القرد النبيل .
 - ٢ - الرجوع إلى التراث والماضي العربي لتوكيد الذات .
- وعندما نرجع إلى النص المسرحي الشعري بالمغرب نجد أن بدايته كانت بتقليد ما عرفه أحمد شوقي من صور الدراما الشعرية الفرنسية والانجليزية . وهذا التقليد والتأثر بالمشرق العربي له مبرراته الثقافية والحضارية ، لأن الصلة بين المغرب والمشرق لم تنقطع رغم وقوع العالم العربي تحت السيطرة الغربية - أما حماية أو انتدابا أو استعمارا مباشرا . وهذه

(١) سمي عشبة : لغويا معاصرة في المسرح ص : ٢١٠

الصلة وهذا التضامن و« أن ظل واضحا على مر العصور ، فإن المغرب كان متخلفا عن النهضة الشرقية^(٢) مما أعطى للمشرق العربي قصب السبق في النهضة الثقافي والبعث الفكري ، والأصلاح الديني ، حتى أن كل الخطوات التي كان يخطوها في مختلف المجالات المعرفية والسياسية أصبحت نبراسا للمقاربة بمحضهم به حركتهم الناهضة وطموحهم إلى الاستقلال .

ويعتبر المسرح الشعري من الشكل التعبيري الذي اطلع عليه المغاربة وتأثروا به ، وفي هذا الصدد يقول محمد الصادق عفيفي : حينما اطلع الشعراء المغاربة على مسرحيات شوقي وعزيز أباظة تأثروا بها - ورغبوا في ولوج هذا الباب فطرقوه غير هيايين ، وتقنموا يهربون مواهبهم وحظوظهم قبل أن تتوفر لأكثرهم الثقافة المسرحية والخبرة الفنية ، والظروف المشجعة التي تهيأت لشوقي وعزيز أباظة وغيرهما .^(٣)

وهكذا ظهرت مجموعة من الأساء التي اقتضمت الميدان بوهي وطني أولا ، وحماشي أدبي ثانيا من أجل التعبير عن قضايا العصر والأمة . نذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر ، علاال الماشمي الفيلالي « الحياياري » عبدالكبير ، الملمي حسن الطريقت ، محمد العلتجاري ، أحمد عبد السلام البقالي ، المهدي زريوح ، وأبو بكر الملتوني في مسرحيته « بقيت وحدي » .

وعندما نقول بأن هؤلاء وغيرهم كانوا ينطلقون من قناعاتهم الوطنية للتعبير عن آمال الشعب المغربي في فترة الاستعمار - فإن النموذج الذي يدخل في هذا الإطار هو مسرحية الملتوني الشعرية التي ترصد لنا مرحلة النضال المغربي بوهي شعري متقدم . فقد كان نغم السلطات الفرنسية لمحمد الخامس عام ١٩٥٣ ، واحلال محمد بن عرفة مكانه سلطانا على المغرب ، حدثا من أهم أحداث التاريخ المغربي ، تناولته الاقلام من مختلف جوانبه ، فهو ألفة وعزة من جانب الملك ، حيث رفض الحنفوع لفرنسا ، وأبي أن يوقع وثيقة الدك والمهانة التي سبق أن وقعها عمه السلطان عبد الحفيظ عام ١٩١٢ ، وهو ثورة من جانب الشعب المغربي بذل فيها النماء رغبة في سبيل التحرر والاستقلال ، وهي فرصة مواتية لابن عرفة الذي اتخذ منه الاستعمار غلب القط لتحقيق مؤامره .^(٤)

لهذا فإن قراءة نص الملتوني ومعاينته وتحليله لاثائق الا ضمن اشكالية النص أولا ، والاطار المعرفي الذي حاول فيه الشاعر أن يزاوج ما بين الشعر وبين المسرح ثانيا ، لأن الشعر يمارس تأثيره على المتلقين ، ويصنعهم يتدججون في التجربة الشعرية والانفعالية والروحية لاتخاذ موقف من الحياة والقضايا المعروضة فيها .

« فمن المعروف أن الشعر يوسع من مدى التعبير بشكل يفوق طابع النثر كثيرا . ولما كان الشعر وسيلة بارعة جدا من وسائل التعبير واصبح بإمكانه أن يكشف الكثير عن الشفوق ومن دوافعهم وأفكارهم ومواقفهم مما لاتنبض به أدوات لنية أخرى ، ولكن يجب أن نضع في حسابنا أن كل شيء في الفن إنما هو مثل أو استعجاب متبادل ، فحين نجد الشعر

(٢) : إبراهيم السلاوي : الشعر الوطني في عهد الحماية ص : ٤١
(٣) : عبد الصادق عفيفي : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢٢١
(٤) : نفسه : ص : ٢٢١

يجعل الادب المسرحي أكثر تكاملا وثراء ، فإنا كذلك نلاحظ أن المسرحية التي أغناها الشعر ، قد جعلت منه هو الآخر أكثر درامية ولذلك يمكن القول بأن التأثير هنا إنما هو تأثير متبادل وليس شمة طرافا معلقا ، وآخر صانع للفعل .^(٥)

لكن إلى أي حد يمكن أن نستشف من هذه المسرحية ما هو درامي ، وأن نخضع إلى النتيجة التي نقوم بها هذا العمل تقريرا موضوعيا يضعه في الموقع الذي تحتل منه المسرح ووظيفة الشعر في البناء الكلي للنص ؟

الملاحظة الأساسية التي يمكن رصدتها في « بقيت وحدي » هو أن النص ما هو إلا استمرار للشعر الوطني المغربي في نتائج ما بعد الاستقلال أوجد له أيوب كور الممتوني ميرا لوجوده في الشكل المسرحي ، لأن القصيدة الشعرية - المطولة والمونولوج بنيت ظلت متحركة في بنية النص ومحملة دلالاته وخلفياته الأيديولوجية كدعوة إلى تحرير المغرب من الاستعمار عن طريق :

١ - الإصلاح الداخلي .

٢ - المقاومة المسلحة .

وهما الوظيفتان اللتان تحدث عنهما الدكتور إبراهيم السلامي قائلا : « قد أبانت الأشعار الوطنية المغربية التي نظمت في عصر الحماية المغربية التي نظمت في عصر الحماية الأوربية ، أن الشعراء الوطنيين رأوا أن التخلص من الغزو الأجنبي لن يكون إلا بأحد طريقين : طريق الإصلاح الداخلي ، أو طريق المقاومة المسلحة .

لكن شعر الدعوة الإصلاحية ، وشعر الدعوة للمقاومة اتسبا بسمتين مشتركتين : أولاها أنها كانتا دعويتين متمايزتين - فبينما كانت المقاومة المسلحة تشتغل في مناطق الأطلس أو الجنوب أو في جبال الريف ، كانت الدعوة لفتح المدارس والتمسك بالدين الصحيح والوحدة الوطنية مستمرة في المناطق المغربية الأخرى . وثانيها أن الروح الإسلامية هيمنت على الشعراء الوطنيين المغاربة سواء أكانوا من دعاة الإصلاح أو من دعاة الجهاد^(٦) »

وهي نفس القضايا التي تطرق إليها الممتوني ، فوجدناها واضحة جلية في شخوص المسرحية الذين نقلوا لنا صورا من تاريخ المغرب - في هذه الفترة - نقلا يمكن تدرج الأوضاع الأمنية والاجتماعية والسياسية للمغرب ويكشف عن النار المتأججة في النفوس توجها إلى الحرية والاستقلال ، كما جاء على لسان : « كنزة - إبراهيم - الحلاق - المطربون - رئيس الجوق الموسيقي - المغني أحمد - المطرب إدريس ... »

يقول رئيس الجوق .

رئيس الجوق : (منفلا وهو يدفح دفعا ويلوح بيده محتجا) .

أقسرا

الجنطي : دونك العزفا ولا رأيسا ولا قولا

(٥) عبد الستار جواد : في المسرح الشعري ، الموسومة الصغيرة ص : ١٤
(٦) د : إبراهيم السلامي : الشعر الوطني في عهد الحماية ص : ٦٧

الرئيس :	أما في هذه الدنيا	عفريت يملك العقلا
الجندي :	أفنى قبلتنا شخص	يماني المم والويل ؟
	سأوا من يملك الأسرا	ومعني العقد ويملا
	« ينسحب الجندي تاركا أفراد الجوق وحدهم »	
الرئيس :	اذن غنوا ، اذن غنوا	غناء السواله الشكل
مطرب :	كثير هو المم يا أخوتي	فماذا نغني ؟ وماذا ندع ؟
	كان فؤادي في مقلب	من التار ليس له متزع
	إذا رمت تحريك أمتنه	تحرق أيسره والتلع
الرئيس :	بارفائي قد أكتنا مصفين	كيف بالله نغني مكرمين ؟
	أسفه الناس وأقسى العالمين	طالب الفرحة من قلب حزين
	مانفني ؟	
مطرب :	« هل درى ظمي الحس ؟ »	
الرئيس :		لاأرى ظيما ولكن كليما
	سرت أبصرت غرابا أسجما	بالغ الشؤم يروع الناظرين
مطرب :	غن .. ليل الصب	
الرئيس :	أسفيسه بالخناء	ان ليل الصب موصول الرجاء
	وليلنا رصاص ودماء	وسجون وسجون ومنون ^(١)

ان هذه اللوحة - وبإتقي فصول المسرحية - ليست داخلا ممزولا عن خارج هو مرجعها . . الخارج « هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا ليجعل الكتابة تمارس سلطنتها داخل النص ، وتحرص على الجمام حركة شخص المسرحية ، مطعمة أباه بوحدات حكائية لتوسيع فضاء النص الكتابي من جهة وتعطيل عناية الحدث من جهة أخرى . هذه الوحدات التي تبلورت في :

- ١ - قصة غرامية بين الخادمين كنزة وإبراهيم ومناخسة الخلاق له ١٢ صفحة
- ٢ - قصة محاولة قتل ابن عرفة (ص ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧)
- ٣ - قصة داخل قصة . هناك قصة الجوق ثم داخلها يصبح المطرب اديس راويا لمجموعة من الأحداث . (من ٣٩ - الى ٥٣) .
- ٤ - قصة غرامية بين الخادمين الفرنسيين مكانها وزارة الخارجية الفرنسية بباريس (من ١٠٧ الى ١١٤) .

وتكاد المسرحية تنبني على قصص - درامية ، لكنها لا تمت الى المسرحية الشعرية لامن قرب ولا من بعيد بصلة ، ذلك

أن السمة الدرامية في القصيدة لا محقق منها مسرحية . وهذا ما أعطى الأفعال الشهادية - لعناصر السرد - طابعاً تقريرياً يطابق دلالاته الواقعية وذلك ظاهر في التطابق بين زمن الكتابة وزمن الواقع . وفي الشخصيات التي تتحول إلى ناقلة أخبار أوحائية تعتمد على الذاكرة التي اختزنت القول والمحكي ، وانصبت إلى تفاصيله لتنتقل بعد ذلك . فلقد تكرور القول في النص أكثر من أربعين مرة ، والسماع عشر مرات ، مما شكل محفزاً نفسياً عند شخوص المسرحية لتحرير ما قبل لهم مستعملين في ذلك ذاكرتهم ، لأنها ذاكرة الواقع للمادي الاجتماعي ، أنها تتعرض لهذا الواقع إلى مستوى علته في الذاكرة . أنها تحمله ومتخيلة .

• نقول تخيلة لنشير إلى العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي التي بها ينهض المتخيل ، يستوي مستقلاً - وليس معزولاً - في الذاكرة وتقول تخيلة لنشير إلى هذه الاستقلالية في إطار علاقة الكتابة به ،^(٨)

لقد كان الخطاب المسرحي يستمد شحنته من المراثي التاريخي دون التوغل فيه ، لأن الفعل موجه من الخارج ، والمسرحي يتوارى ليفسح المجال للواقعي ولتواليات الحياة . حتى أن الكتابة في مسرحية ، « بقيت وحدي » تمومت داخل أنساق مكانية مليئة بالصراع (الرباط : عاصمة المغرب) و (وزارة الخارجية الفرنسية) و (المصل) و (المقبرة) و (القصر الملكي) حيث تتحول إلى رموز مكانية والتي تجتمع كلها لتأطير كل شيء في المسرحية لأن البنية المكانية محكمة الاخلاق ، ومحاطة بسياج - حاد - لا يترك المجال لتسبب حركة شخوص المسرحية خارج النص والكتابة ، بلجوها إلى هذا الأماكن تعكس شبكة علاقات متعددة الدلالات لا تفعل ذلك إلا لكونها تعبر عن أشكالين أساسيين يرتبطان بشكل الكتابة الشعرية والمسرح وهما :

- ١ - التجربة الشعرية كقدرة على استيعاب التأثير الدرامي .
- ٢ - توظيف الطاقة الشعرية المبدعة لصالح المسرح وليس لصالح النص الشعري وحده .

• إن العمل الأدبي يهضام حين نرى إلى مرجعه فيه ، نرى المرجع تميزاً أدبياً ، تميزاً أدبياً ينهض من فتخيل ، من ذاكرة ، وذاكرة تستغل من واقع مادي ، مستغل عنه ولكن به ، تستغل حاملة ألوا دلالها للموقع الذي منه نبهت هذه العلاقة بين الفرد والواقع للمادي الاجتماعي ، وتحولت إلى ذاكرة^(٩)



التاريخ بين الرؤية والصياغة الفنية

ما تقدم يفسح المجال واسعاً للكلام على المسألة التاريخية على أنها نظام ترجع إليه فعل الإنسان فيه . وعلاقة الوحي باننتاج علاقة جدلية تحمل من الممارسة « نشاطاً فكرياً يشغل على موضوعه » في زمن معين ولحظة تاريخية عمدة . وهو ما

(٨) د : هي الفيد : في معرفة النص ص ١٣ .

(٩) نفسة : ص : ١٤ .

حاول أبو بكر اللمتوني القيام به في هذه المسرحية التي تكشف لنا عن علاقاتها بعالمها التاريخي ، وعيها الاجتماعي ، فهي لاتنفصل عن الأفكار السابقة والأحداث التاريخية . لقد حددت هيكلتها ، وحددت ذاتها الظاهرة والباطنة .

فهي - أي المسرحية - تبدأ بعرض أولى ، الغاية منه موضحة الحيزين الزماني والمكاني في عهد الحماية (٥٣ - ٥٦) (القصر . وزارة الخارجية ، المصل ، المقبرة) وتبين هويات الأشخاص والكشف عن انتهاءهم الطبقية ، ابن عرفة : سلمى ، الزوجة ، القنطور ، الهدار ، الكهل : يمثلون الطبقة « الارستقراطية » في المجتمع المغربي .

المقيم العام الجنرال جيوم : مندوب فرنسا وناشئها الذي نفذ خطة نفي محمد الخامس .

ثم هناك الطبقة الكادحة « الذين يمثلون البنية التحتية في المجتمع المغربي مثل « المطيرين » ورئيس الحقوق الموسيقي والمغني أحمد والمطرب أدريس وكنتز إبراهيم والحلاق ، الذين وصفوا بالأخلاص والتفاني في خدمة الوطن ، أما الفئة الارستقراطية وأقرباها فهم يمثلون وجه الحياة في أبشع صورها .

لقد كان هدف اللمتوني من خلال صياغة وحدات المسرحية خلق تراجيديا تقليدية تؤدي إلى إثارة الحزن والشفقة ، وتطهير وجداننا من خبث الرذائل وتنيرنا بالفضائل الأخلاقية العامة ، بهدف التأثير في ، عقل المتفرج ، ودفعه إلى اتخاذ موقف معين من خلال توعيته بحقيقة القضية التي جعل فيها الفعل المسرحي يهدف إلى نتائج عملية ووجدانية في وقت واحد .

الا ان ما يثيره هذا العمل من أسئلة يختصر في معناتية التاريخ في النص المسرحي وكيف تعامل معه الشاعر كذات مبدعة .

وإذا كان التاريخ هو « السعي لادراك الماضي البشري وحياله ، فاننا نتساءل ما هو الماضي الذي يكون موضوع التاريخ في هذا العمل المسرحي ؟ »

« لقد كان الناس فيما مضى - والمؤرخون في مقدمتهم يوجهون عنايتهم إلى الوقائع الحربية والثقلات السياسية ويعتبرونها لب الماضي وجوهرة الحري بالاعتبار وإذا هم اهتموا بسواه ، أن اهتمامهم جزئيا سطحيا ، وبدأ في تنف ضئيلة مشتة لاندخل في صلب التاريخ ، لاتبذل صفته الغالبة كسجل للحكام والحروب .

أما المعنى الذي نعرب عنه في تعريفنا - والذي يتشتر اليوم بين المؤرخين وفي طبقات المثقفين عامة - كما يقول قسطنطين زريق - فهو الذي يشمل الحياة البشرية الماضية بجميع مظاهرها ، فالنظم الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية والاعتقادات والتقاليد الدينية والمذاهب الخلقية ، والأساليب الأدبية والفنية كلها تدخل من حيث تطورها الماضي ، وفي نطاق العناية التاريخية لأنها كلها وجود لحياة واحدة

وليس معنى هذا أن الحياة مؤلفة من اجزاء وجزءه منفصلة ، وأن التاريخ مجموعة تواريخ خاصة للسياسة والاقتصاد

والاجتماع والأدب ، بل معناه أن الحياة البشرية هي الماضي مثلاً في الحاضر ، وحدة عضوية تتفاعل فيها مختلف العناصر وتتكامل^(١٠)

وطبعاً فإن المتنوني قدم لنا الأبعاد الوظيفية للتاريخ من خلال هذه المسرحية وبواسطة قناعات الإبطال الانجمايين . فلقد خلقت لنا الرؤية الشعرية والفكرية للتاريخ والمعصر والواقع إبطالا يواجهون القوى السياسية والاجتماعية التي تقهرهم وتحولهم الى ضحية يضحى بها من أجل بقاء التسلط والاستبداد من الرموز التي كشفت عن هذه الأبعاد الوظيفية . ذات الحمولة الفكرية الاصلاحية والمقاومة . شخصية علال بن عبدالله البطل التاريخي الذي استمد ملحميته من شجاعته واستشهاده في سبيل محطيم الظلم والشر .

لقد صاغت الجماهير- هذا البطل - على غرار فضائلها وأحلامها فكانت حركته جزءاً لا يتجزأ عن حركة الجموع الشعبية وافكاره وأهداف كفاحه مستمد من الاجتماع الشعبي الذي أعطى لقرار البطل - بالاستشهاد شرعيته الدينية والوطنية ، انه القرار الواعي للاختيار الحر ، بين الواجب والمأطفة ، بين العقل والغاية ، انه الصراع الذي كان واقفاً على رأس مهمات الحدث المأساوي وهو يواجه (فرنسا - ابن حرفة) .

ابن حرفة الذي قدم لنا بأوصاف متبينة كلها تجمع على ادنته : « المعامل المزعوم - المعجز - الملك المدنس - سلطان الدمي - وياه تقشى - غول - طريد الشعب - الشيخ المنكود - الشيخ - طفل أو حمل - نبرون الجديد - خليفة الحجاج والسفاح - عاش محرماً - يتوسد الأوحال . »

أما علال بن عبدالله فيعتبر أولاً شهيداً قدمته الثورة ، فهو النسر والمقصد والعلم والحلال ، النور كما قدمته المسرحية .

مطرب :	هل مات حين تعاورته حدائه	أم دار بينهما القتال وطلا ؟
أدريس :	ما مات حتى قدسوه وأوشكوا	أن يفقدوا في قتله الأمالا
مطرب :	ما مات حتى استلهمته أمة	مثل النضال ونهيبته مثالا
الجميع :	الشأرا لاكان الغناء وقومنا	يفدون بالأرواح الاستقلاللا
مطرب :	ثأرا ثأرا ثأرا ثأرا	سيزيد الجرح ولن يسبرا
مطرب :	حق نروي بدمائهم	كبدا حري . وفيها مرا
الجميع :	اننا لو نراه جموعهم	حزنا ، سهلا ، برا ، بهرا
	لسنا نخشى ، لسنا نخشى	نقيا ، جلدا ، موتا ، أسرا
	ونعوت ليعحي مغربنا	وطنا فردا ، غزا
الجميع :	حرا	

الآن هذا الحدث التاريخي ظل محافظاً على بنيته التاريخية^(١١) داخل النص كقصّة تروى ، وليس كفعل تصنعه الأحرور ، والأحداث ، ومن هنا غابت حتمية التصادمات والصراعات عن النص ، فكان الحوار بين الشخصين يعمل على تقديم المعلومات عن التاريخ يروونها عوض تشخيصها .

لقد كتب هيجل يقول أن « الوضعية الفنية بالتصادمات تعتبر المادة الاساسية للفن الدرامي الذي قدر له أن يصور ما هو رائع في أكثر أشكال تطوره عمقا وامتلاء .. »^(١٢) وهذا خلاف ما اتبعه الممتوني لأنه لجأ الى السرد التاريخي ، وجعل زمن المسرحية وشخصياتها يتنمian الى جيل واحد فيه طبقة ارسطراطية وأخرى عادية .. ولكنها لم يدخلوا في صراع وتصادم مباشرين ، مما خفف من حدة التصادمات ، وبقي الهدف الأساس هو تصوير الماضي على مثال معين وهو الأيمان بحقيقة عليا دينية وفلسفية لاثارة الحمم وجعل الكتابة التاريخية ممسحة هدفها نشر المعرفة بالماضي وشارك الغير بموجها وغلفانها التي تنافس عن العروية والاسلام . يقول ابن عرفة .

سأقيم للإسلام من هذا الحمى
عجبا ! بحامي عن حقيقة دينه
سلمي :

فروضوك سلطانا عليه ولم يكن
أهلا بغيرون الجنديد ومرحبا
أبشاح وطه الصالحين لأرجل
بالله ما وطه السركاب يسالغ
وتقول :
ليريد غير محمد سلطانا^(١٣)
بخليفة الحجاج والسفاح
وطه الطريق لمن غير متاح
ما يبلغ الاخلاص والاظهار^(١٤)

وفي هذا الصراع بين ابن عرفة وسلمي ابنته ، وطوال المسرحية ، يبقى حلال ابن عبد الله الرمز حاضرا في مساحة النص ، لأن مأساته جزء من مأساة شعبه وطبقته ، وهذا ما أعطانا مجموعة من الشخصيات التي تحمل هويات متقاربة للملاصق وموحدة القناعات ، تلتقي كلها في خاصية واحدة وهي اقامة نظام يتكفى في سياسته على المبادئ الاسلامية الحقة التي تلتقي مع الحركة الإصلاحية بالمغرب . ويمكن أن نضع شبكة من العلاقات تحدد لنا وظائف هذه الشخصيات حسب قناعاتها ومصالحها .

العامل الذات : هدف ، مصلحي ويعتبر كأداة استثمارية سليت حقا مشروها

يقول : ابن عرفة الشعب ! لن اسمع هذا اللفظ من ذاك الفم

الشعب ان لم يرخصني
أدوسه ينقضي^(١٥)

(١١) أبو بكر الصوري : بيت وحدي : ص : ٤٨ - ٥١

(١٢) هيجل للمدعي : الأصول : للمجلد الثاني ص : ٢٠٨ - ٢٠٩

(١٣) أبو بكر الصوري : بيت وحدي : ص : ١٧

(١٤) لنفسه : ص : ١٦

(١٥) لنفسه : ص : ١٦

العامل الموضوع : المجتمع المغربي المستعمر من طرف فرنسا واسبانيا . ان حفزه للفعل هو هيمنة الأجنبي والتوق نحو التحرر عن طريق الإصلاح والمقاومة ، وقد جاء على لسان « زوج » ابن عرفة ما يدل على ثورة الشعب المغربي .
تقول :

أراهن أنكم هجتم سباعا	وأقسم أنكم دمتم مجالا
وأن الشعب سوف يذيل منكم	ويجزىكم بفدركم نكالا
وما أسقي على وطن أراه	من الشهب العلل أعصى منالا
ولكنني أنرح على نعميم	تولى وجهه هنا وزالا
نعميم لا تدنس الخطايا	وليس يخاف صاحبه الخالا ^(١٦)

العامل المرسل : التاريخ المغربي يتحول عبر « الفن المسرحي » الى نص شعري .
العامل المرسل إليه : الشعب المغربي والانسانية
العامل للعكس للتحرر . فرنسا المتطلة في الجنرال جوم المقيم العام وأدواته

أنا السلطان يا زوجي	وما شعري بسلطان
وابن عرفة يقول : وما من قوة تقوى	على ضري وخلاي
فرنسا أهلت ملكي	« جيسوم » تولاي ^(١٧)
العامل المساعد على التحرر - الطبقات الشعبية (المطربون - ابراهيم - الحلاق - كنزة ...)	

تقول كنزة :	لقد ناصب الشعب الفيرد عدامه	وحبك أن يفلو لك الشعب حاميا
مق جرت الحرية الذليل بيتنا	على أرضنا الحضراد أحر قاتيا	
أضواء سناها كل بيت فلم يدع	من الرق قيدا أو من الناس طافيا	
خدا يقير الظلم الغشوم بأرغمنا	ويخلو لواء النصر يرقل هالبا	
ويحتضن العرش المقدس مليكة	كما احتضن الخمد الحسام الهالبا ^(١٨)	

ان طرح هذه القضايا الوطنية في مضامين الأحرور جاء ليؤكد على اشكال آخر في النص وهو قضية اللغة وثقنات بناء النص والحلاقة بينها وبين رؤية الشاعر .



(١٦) نفسه : ص : ٢٤

(١٧) نفسه : ص : ١٨

(١٨) نفسه : ص : ٣٧

الشاعر بين الشعر والمسرح

وما زالت قضية العلاقة بين الشعر والمسرح تثير جدلا عظيما . لأن الشعر في المسرحية - كما صرح ت . س اليوت - :
« يجب أن يكون أكثر من وسيلة للزينة ، أن حل الشعر أن يبرر وجوده المسرحي لا أن يكون مجرد شعر رائع المنفذ شكلا مسرحيا »^(١٩)

انه « أي الشعر » لا يتخذ شكل القصائد الجميلة ، وإنما صورة الرؤية الشعرية التي تتخلل العمل كله ، وتبقى لنا من بعده ، كما يتخذ شكل الاداة الإيقاعية الفاعلة على امداد العمل بالانقاع الصحيح المتناسب مع انقاع التجربة الداخلي والخارجي على حد سواء .

ان الشاعر - المسرحي - يضطر الى تحويل وعيه الذاتي الى تعبير موضوعي ، لأنه يعبر عن هذا الوعي من خلال أبنية نفسية وعقلية لشخصيات أخرى ، وهي شخصيات عمله المسرحي ، انه يخلق حياة أخرى يمسد فيها معنى الحياة الواقعية ، فإذا اتى هذا التعبير الرمزي الموضوعي عن الحياة التي يخلقها الشاعر على المسرح بوقف الشاعر نفسه من الواقعية خارج المسرح ، أصبح لعمله المسرحي قيمة موضوعية أيضا هي قيمة التعبير المباشر عن موقفه من الحياة الواقعية ، وقيمة التعبير الفني عن ذلك الموقف^(٢٠)

الا أن السؤال المطروح هنا هو : هل حقق اللمتوني الامتزاج الاصيل الذي حققه المسرح الشعري المعاصر بين الرؤية الشعرية وبين الموقف النقدي من الحياة الانسانية أو ما سماه المسرح الحديث بالواقعية الشعرية التي استفادت من أسلوب البناء للقصيدة الرمزية في الشعر التجديدي الحديث ؟

الجواب على هذا السؤال : يقتضي التأكيد على أن اللمتوني شاعر مبرر من جيله . فهو كلاسيكي التعبير ، وكما يقول محمد الصادق عفيفي « اللمتوني من الشعراء التقليديين الذين يستمكزون بعمود الشعر ويقتلون في سبيله يحرصون الحرف على الجزالة ، ومن ثم فلا تعجب بعد ذلك اذا طالعنا هذا الأسلوب الشعري الرصين ، وبهله الخشود من الأوزان المتنوعة التي اختارها لمسرحيته والتي نستين من خلالها معالم ثقافته الدينية والعربية »^(٢١)

وهو ما أكده حسن الطريوق عندما تناول بالدرس التحليل اللغة المستعملة في بناء النص المسرحي ، لأن المحضور اللغوي هو حضور للواقع والعلاقة بين « الأدب » و « الواقع » هي قائمة على جسر اللغة ، لأنها مادته ومصرجه . يقول :

« اللمتوني : شاعر يصر على استعمال الأساليب القديمة ، يستعير من الشعراء الأقدمين صورهم وأخيلتهم باستهواء متجذر في اعماقه ، ولقد حوله ذلك الى صوت متشابه لأصوات أولئك الشعراء ، يصدر عنهم ، وفي ذات الوقت يصدر

(١٩) عبد الستار جولد : فن المسرح الشعري . الموسوعة الصغيرة : ٧

(٢٠) سفي عطية : فنانا معاصرا في المسرح ص : ٢١٠

(٢١) محمد الصفا طهني : الفن القصصي والمسرحي في المغرب المعري ص : ٢٢٣

عن كيانته وصوته ، الأمر الذي يعني خضوعه لتأثيراتهم حتى في عاوماتهم البنية على اجتهداته التي تنعكس تفاعلها وانفعاله إزاء موقف ما (٢٢)

إن هذا الحكم المبني على معانية النص وتحليله يعطينا حقيقة المنهج والرؤيا في علاقاتها الجدلية داخل النص ، ويكشف لنا ، أن الشاعر غالباً ما كان يكتب قصائده انطلاقاً من نصوص غالبية أو من الذاكرة ، محاولاً تكييفها مع الجو المسرحي وما يتطلبه من مواقف وحالات ، لكن انعدام التمايز والاختلاف بين الشخصيات جعل القدرة على استيعاب أسلوب خاص يختلف باختلاف هذه الشخصيات ، غير واضح المعالم ، لأن صوت الشاعر يطغى على أغلب الأصوات داخل النص فـ « سلمي » و « زوج » و « ابن عرفة » و « المطربون » وكثرة إبراهيم أصبحوا متشابهين في مواقفهم وصدى أصوات الشاعر بل والمصريين عن موقفه الأيديولوجي بلغة تحافظ على هويته وتفصحها الدينية .

وهكذا يأخذ أبو بكر الممتوي « بعيداً الاتباع كما هو متوارث ، سواء في انتفاء الجملة والمقرفة أو في تركيب الأسلوب ومراجعة التابع اللفظي في نطاق الشاعرية الكلاسيكية بتناغمها ، وحسن تجاور الجمل وتلازم اجزائها وهذا شيء ملحوظ - كذلك - بقوة عند حل الصلبي وعلال الحارثي والباقلي وزريع » (٢٣)

إنها إعادة « متقنة للماضي » وقد يكون لهذا الاتباع والاحياء أهمية وطنية - سياسية من حيث تعزيز الثقة بالنفس ، ودفعها إلى الثبات في وجه العدو ، أو النضال ضده . ويمكن القول أن دور المسرحية بارز في التوعية الوطنية .

وما عدم الخروج عن تقاليد الأوزان في البيت العربي ، إلا الدليل القاطع على تمسك الشاعر الممتوي ببنية الإيقاع في المتن الشعري الموروث فهو يتمسك بالعروض التقليدية « على اعتبار أن الطريقة المصمودية تجسد فاعلية شعرية فنية بإيقاعها ، ومهشة بموسيقيتها فهي تراث قد يتحرك في عملية الخلق الشعري وكأنه جزء من صميمها تنبئ على أساسه التشكلات النضالية في النظام هادي » (٢٤)

وما أن الممتوي شاعر كلاسيكي التعبير . فإنه كان يستقي تركيبات شعره من القديم ، وهذا الاستقاء حال بينه وبين الانفتاح على لغة الأداء المسرحية المعاصرة . لقد ظل وفيًا للموزون . فتجده قد استخدم عشرة بحور شعرية هي : - الرجز - الكامل - المقطوب - المرح - الرمل - الخفيف - الوافر - المبحث - الطويل - والبسيط .

« إضافة إلى استعماله لتفاعيل أخرى لا تخضع للنظام العروضي التقليدي إلا إذا حملنا تركيبها نوعاً من التوافق مع موسيقى العروض بشكل يصعب تمييزه وقوله « مثال ذلك قول الممتوي على لسان أحد شخصوه :

ليحي إبراهيم
البطل العظيم

لقد حرص الممتوي على استعمال بحور معينة أكثر من سواها بحيث استعمل المقطوب ثلاث عشرة مرة . الطويل تسع مرات . الرجز لثاني مرات . وكذلك الأمر بالنسبة للوافر والكامل والخفيف في حين أنه لم يستعمل البسيط إلا مرة واحدة .

(٢٢) حسن طريق : الشعر المسرحي في المغرب الحديث ولفظ / ج ٢ / ص : ١٨٨
موضوع وسلا فمت قبل دبلوم الدراسات العليا - جامعة سبيح محمد بن عبد الله كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الانشطة الحرف
القصود جيل الجروي
(٢٣) القسمة : ص : ١٧٧
(٢٤) القسمة : ص : ٣٧٨

على العموم فإنه اضطر إلى تغيير بحدوره في مجموع « المسرحية » ٧١ مرة وهذا شيء يدل على حيويته وعلى وعيه بضرورة التنوع الانشائي والتلوين الصوري في تنابع موسيقى لانتحكم فيه الرثابة تحكما مطلقا^(٢٥) إن المزج بين اللغة القديمة والمهندسة الكلاسيكية للقصة الشعرية جعل النزعة السردية تغطي على « الحركة » المسرحية وتحول تقنية الصياغة الدرامية إلى صياغة تركيبية لمجموعة من القصائد ، حتى أن المسرحية « بقيت وحدي » تلبس من جهة نظر الشعر قصيدة غنائية ذات بناء متصاعد ومتعرج أقرب إلى بناء القصيدة القصصية . بهذا البناء لم تتحول إلى القصيدة الغنائية « القصصية » ذات الصوت الوجداني الموحد إلى موقف مسرحي كامل .

فطغيان لغة المانة العاطفية الذاتية على التعبير الموضوعي بكل متطلباته وتقسيماته واختلافاته ، جعل المسرحية في معاشية ذهنية لجمل التجربة الموروثة ، وذلك بالحنس الشعري البسيط والواحد والتماثل المسبق . والذي لم يسقط التجربة الحرة بكل جوانبها الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية من وعيه لأنها مصدر وعيه الشعري الذي وضع رؤيته الفاجعوية للتاريخ المغربي ٥٣ - ٥٦ ، وللمصر إطار الانفعال العاطفي بالمأساة في مفزاه الوجداني أو الأخلاقي . وهذا ما يفسر الطبيعة الاستراتيجية المطلقة إلى الحلف لنقل الماضي المسكون بمجموعة من الأحداث بواسطة رواية لهم حضورهم المخفي وراء شخص المسرحية حاكسة الأحداث ونقلتها ، أي أنها ليست بصامتة الفعل « مفهموه الدرامي » ولكنها فناة لتمريه . وكلمة أخرى أنها لا تنف مع الأحداث وإنما وراء الأحداث ، وهذا ما غيب حتمية التصادعات والتصارعات . ويمكن أن ننظر إلى المطربين كيف تحولوا إلى « جوقة » على الطريقة اليونانية ، وذلك بجعل فريق المنشدين « أو الكورس » يصبح من الوسائل الفعالة لنقل آراء المؤلف على لسان المنشدين . إلا أن الممتوني كان لا يتقيد بتقنية الحوار والاعتماد على قصصه . و قد نسي نفسه في هذا المجال أحيانا فاستطرد في السرد بقصائد بلغت الثلاثين بيتا كمنجاة الحلاق . . و كمنجاة ابن عرفة لنفسه في مطلع الفصل الثاني ، (بالهني كنت في ضفت حلم) ، وكالقصيدة الغنائية التي وردت على لسان المغني أحد ، ولا شك أن هذه القصائد كانت تعصب المنصر الدرامي بشيء غير قليل من البطء والتفكك ، فضلا عن السأم لأنها لا تخبرنا بجديد ، ولا تؤدي إلى تطور أحداث المسرحية^(٢٦) .

إن الحديث المسرحي يتركز حول ثلاث علاقات لغوية تحقق الوظيفة الاساسية لمنطق المسرح وهي تأكيد حضوره ، وهذه العلامات اللغوية هي (« الأنا » و « الأنت ») و (« الآن » و « هنا ») ومعنى هذا أن عالم المسرح يتأكد بحضور الشخصوس وحضور الزمان وحضور المكان . وهذه العلامات هي التي وضع ليبتها الأولى في المسرح الشعري بالمغرب أبو بكر الممتوني لأنها كانت في محاولة التأسيس وقد كانت هذه المسرحية نتيجة للتجريب والربط ما بين الشعر والمسرح خلقا تراجيديا تحمل خصوصيات مغربية وهذا ما يمكن أن يسجل كإجابيات للممتوني .

ما بقي - إذن - بعد هذه المقارنة التقليدية إلا القول أن مسرحية « بقيت وحدي » تمثل وعيا شعريا مستمدا من التجارب الشعرية العربية الموروثة ، هذا الوعي الذي حاول به الشاعر - من خلال معاناته أن يرتفع بالفاعلية الشعرية إلى مستوى الفعل التاريخي إلى الفعل الحضاري وهو عالم يتممه الشاعر بعد هذه المسرحية لبلورة تجربته أكثر .

(٢٥) نفسه : ص : ٥٨٧

(٢٦) محمد الصالح حلفي : الفن القصصي والشعري في المغرب العربي ص : ٢٧٣ .

يستهدف البحث دراسة الدراما الملحمية باعتبارها من الاتجاهات التجريبية في دراما الستينات في مصر ، أعجب بها الكتاب المسرحيون من جيل ما بعد (١٩٥٢) نتيجة موقفها الملتزم إزاء القضايا السياسية والاجتماعية . ويقدم البحث ، أولاً ، خصائص الدراما الملحمية كما توضح في كتابات بريشت النظرية ، ثم يستعرض المسرحيات المصرية ذات الصفات الملحمية ، ويحلل اثنتين منها تحليلاً مفصلاً لبيان الوسائل الفنية المستخدمة في تركيبها الملحمي .

الملحمة شكل من القصص لا يتقيد بزمان ، في حين ترتبط المسرحية بزمان ومكان . ويعني مصطلح « ملحمة » كما يستخدمه بريشت « تتابع أحداث » تقص بدون تقييدات زمانية أو مكانية أو اتصال بعقدة أساسية^(١) . وقد استعمل بريشت مصطلح « المسرح الملحمي » لأول مرة عام ١٩٢٦ ، ولكن بريشت لم يكن أول من استخدمه ، إذ أطلق من قبل على عروض بيكتاتور التجريبية^(٢) ، ولكن على الرغم من تلك الحقيقة ، يظل بريشت منظر المسرح الملحمي -

الدراما الملحمية في مصر ١٩٦٠ - ١٩٧٠

علاء عباس محمد
أكاديمية الفنون الجميلة
جامعة بغداد

ويظهر الجدول التالي الصفات الأساسية التي تميز المسرح الدرامي عن المسرح الملحمي :

المسرح الدرامي	المسرح الملحمي
عقدة	سرد
- يجهل المشاهد في صميم الوضعية المسرحية	يجول المشاهد الى مراقب ولكن يستثير
- يضعف قابليته للفعل	قابليته للفعل
- تجرئة	يقسره على اتخاذ قرارات صبور
- المشاهد متهمك في أمر ما	صورة للعالم
	المشاهد مجبر على أن يواجه أمراً ما

John Willet, The Theatre of Bertolt Brecht (London: Methuen, 1959), p. 171.

See Claude Hill, Bertolt Brecht (Boston: Twayne, 1975), p. 144

(١)

(٢)

جدل	- إجماع
يأتي هذه العواطف الى مرحلة الإدراك	- يحافظ على العواطف الغريزية
يقف المشاهد خارج التجربة ويدرسها	- المشاهد في معمة التجربة ويشارك فيها
الانسان موضع بحث	- يسلم بالانسان كما هو
الانسان قابل للتغير ، ويستطيع أن يغير	- الانسان غير قابل للتغير
اهتمام بجمري الأحداث	- تطلع الى النهاية
لكل مشهد كيان مستقل	- المشهد يؤدي الى مشهد آخر
أحداث متباعدة تضم الى بعضها	- تنمو الأحداث بعيلة عن بعضها
التطور في منحنيات	- تتطور الأحداث في خط مستقيم
قفزات	- نهاية تنتج عن تطور الأحداث
يعالج الانسان وهو في عملية تغير	- يعالج الانسان باعتباره ثابتا
المجتمع يتحكم في الفكر	- الفكر يتحكم في الوجود
العقل ^(٧)	- الشعور

التغريب عنصر أساسي في المسرح للمحامي . يقول بريشت : « تغريب حادثة أو شخصية هو أخذ الواضح والمعروف والجلي في الحادثة أو الشخصية وتوليد الدهشة والغرابية منه^(٨) . والهدف الرئيسي للتغريب خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية ولتمكينه من أن « يتقد نقدا بناء من وجهة نظر اجتماعية^(٩) » المسرح وهم ، ويجب أن يبقى الجمهور وأغيا هذه الحقيقة عن طريق مدم مفهوم الحافظ الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح . للمسرحية ليست حقيقة ، وإنما هي « توضيح لحالات يمكن أن تغيب ويجب أن تغيب في الحياة الحقيقية^(١٠) » ويقدم الكاتب المسرحي مادته ببرود متأمل ليحيى للمشاهد السرور العقلي الذي ينتج عن الفهم والحكم .

وقد استخدم بريشت عددا من الوسائل الفنية لتحقيق التغريب والتأريخية إحدى هذه الوسائل ، يؤكد بريشت على تأريخية الأحداث لأجل أن يتيح للجمهور فرصة الحكم على هذه الأحداث بالنظر الى بعده عنها زمنيا وبالتالي انفصالها عنها عاطفيا ، ولكي يعرف الجمهور أنه « مادامت الأمور قد تغيرت فإن من الممكن تغيير الأحوال الحاضرة^(١١) » ويمكن تكرار الأحداث - المحاكمة وسيلة مألوفة للجمهور من التفكير ويعمل بينه وبين الانجراف مع الحدث ، ويجب أن

Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, trans. John Willet New York: Hill and wang, 1964), p. 37, see also Eric Bentley, (٧) *Modern Theatre* (London. Robert Hale, 1948), p. 189.

Bertolt Brecht, "On The Experimental Theatre, "In *Theatre in the Twentieth Century* (New York. Grove Press, (٨) 1963), pp. 106—7.

Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 125.

Little Dace and Wallace Dace, *Modern Theatre and Drama* (New York: Richards Rosen press, 1973), p. 50

Oscar G. Brockett and R. Findlay, *Century of Innovation* (New Jersey Prentice Hall, 1973), p. 419.

ينتج ، عن التكرار بعض التضاد لكي يلفت انتباه المشاهد الى امكانيات أخرى^(٨) وتقاطع المسرحية ، عمدا ، بعنوانين تعرض على شاشات ، تزود المشاهد أحيانا بمعلومات عن نتيجة المشهد بغية تقليل الترتز والتعلق لدى المشاهد وتشجعه على التأمل في سبب الأحداث^(٩) والرواية وسيلة أخرى من وسائل التفرير لدى بريشت .

يزود الجمهور بخلفية الأحداث ، ويصف أفكار الشخصيات ودوافعها ، وأحيانا يثير الجمهور عن نهاية المسرحية قبل حدوثها ليجمي الجمهور من الترتب ويعطيه الفرصة ليفكر ويحكم^(١٠) وفي الدراما الملحمية ينبغي ألا تكون الشخصيات محددة وفردية أو منهكة في الحدث ، بل يمكن أن تقدم نفسها الى الجمهور ، فتساهم في تحقيق انفصال الجمهور عن المسرح ، وهو هدف تتوخاه الدراما الملحمية^(١١) ، وتتبا الكورس ، غالبا بالأحداث أو يحكم عليها ، أو ينور المشاهد عن حقائق غير معروفة لديه^(١٢) وتكون الموسيقى والأغاني عناصر مستقلة . فهي لا تتحرك في اتجاه الكلمات وانما تواجهها وتناقضها ، خالقة علاقة جدلية معها ، ولافتة انتباه المشاهد الى الامكانيات المختلفة التي يجب أن يفكر فيها ويحكم عليها^(١٣) والفنّاع وسيلة تفريرية وهو يستخدم ليمثل شخصيات ثانوية أو شخصيات شريرة .

وهل الرغز من أن هناك وسائل مسرحية أخرى لتحقيق التفرير كالتمثيل والانارة والتصميم ، فان البحث لن يتناولها لأنه يعالج المسرحية فقط .

تتكون القصة في الدراما ، من أحداث متصلة موصولة ببعضها عن طريق روابط يمكن ملاحظتها بسهولة اذ يقول بريشت « يجب أن تبرز أجزاء القصة بعناية أحدها ازاء الآخر ، باعطاء كل جزء منها تركيبة الخاص مثل مسرحية داخل المسرحية^(١٤) ولا تسعى الدراما الملحمية الى ذروة ديناميكية ، ولا تتبع سلسلة الأحداث في تطورها خطأ مستقيما ، وانما تتطور بدلا من ذلك « في منحنيات وحتى قفزات^(١٥) وسلسلة الأحداث هذه هي البديل عن المقدمة في الدراما الارستوطالية التقليدية .

وقد اعتقد بريشت ، بادية ذي بد أن على الدراما أن تكون تعليمية تماما ، وتبدل الى تغير العالم ولكن في الاورجانون القصير للمسرح المكتوب عام ١٩٤٨ ، يخضع بريشت التعليمية للجمالية ويعلم أن وظيفة المسرح أن يسلم

See Ronald Gray, Bertolt Brecht (New York: Grove Press, 1961), pp. 66—69. (٨)

See Lilita Dace and Wallace Dace, Modern Theatre and Drama, p.50 (٩)

See Martin Esslin, Brecht: The Man and His Work (New York: Anchor Books, 1963), p. 126. (١٠)

Esslin, Brecht, p. 126, David Gross Vogel, Four playwrights and a Postscript (New York: Cornell Univ. Press, 1962), (١١) p.10

See Bertolt Brecht, Brecht on Theatre, p. 71, Ronald Gray, Bertolt Brecht, pp. 51 — 52, David Grossvogel, Four (١٢) playwrights, p.11.

See Esslin, Brecht, p. 128, David Grossvogel, four play wrights, p.10, J. Chiari, Landmarks of Contemporary Drama (London: Herbert Jenkins, 1965) pp. 164, 173. (١٣)

Lilita Dace and Wallace, Modern Theatre and Drama, p.50. (١٤)

Bertolt Brecht, Brecht on Theatre, p.20. (١٥)

Brecht on Theatre, p. 45, See also Esslin, Brecht, p. 128, J. Chiari, Landmarks, p. 164. (١٦)

أما لغة المسرحيات فتختلف بين الفصحى أو العامية أو كلتيهما ، فقد كتبت (لومومبا) و (الزير سالم) بالفصحى ، في حين كتبت (اتفرج يا سلام) ، و (الثق) بالعامية المصرية . وتستخدم مقدمة آه (يا ليل يا قمر) شعرا حرا في الفصحى ، أما بقية المسرحية فتستخدم الشعر الحر ، بالعامية ، وتجمع (بلدي يا بلدي) و (ليلة مصرع جيفارا) بين الفصحى والعامية . إن المسرحيات المذكورة أنفا ملحمة لأنها تتقدم الخلفية الاجتماعية الواسعة لشخصياتها . فمسرحيتا (بلدي يا بلدي) و (اتفرج يا سلام) تعرضان تضال المصريين ضد حكاهم الظفأ الفاسدين في العصر الملكي ومسرحية (آه يا ليل يا قمر) تصور كفاح الفلاحين والعمال المصريين ضد الاحتلال البريطاني عام ١٩٥٠ . وتصف مسرحية (الثق) معركة المصريين من أجل الحرية في فترة الحكم الملكي وتروي مسرحية (ليلة مصرع جيفارا العظيم) قصة صراع الناس ضد الاستعمار والامبريالية . وتناقش مسرحية (لومومبا) فشل لومومبا ، قائد الكونغو الوطني في أن يحصل على تأييد شعبه في معركة الاستقلال ، أما مسرحية (الزير سالم) فتقوم على القصة الحقيقية لمقتل كليب الذي أدى الى حرب داحس والغبراء بين بكر وتغلب ، وقد صورت هذه الحرب في ملحمة شعبية معروفة ، ألهمت ألفريد فرج في كتابته هذه المسرحية ، والتاريخية عنصر مشترك بين المسرحيات المذكورة ، فجسمتها مبنية على حوادث مستقاة من التاريخ القديم أو الحديث ، ويستخدم بعض هذه المسرحيات راوية : في لومومبا ، الرجل الأبيض نوع من الراوية يهين الجمهور لمقتل لومومبا عن طريق شرح أسباب الجريمة

[illegible]

وتفاصيلها ، وفي التقى يؤدي مهمة الراوية الشاعر الذي يصل الحوادث ببعضها في معركة مصر ضد مضطهدها . أما في آه يا ليل يا قمر فيظهر الراوية في المقدمة فقط ، ليزود الجمهور بخلفية مختصرة للمسرحية . وفي ليلة مصرح جيفارا العظيم يقوم كوستا ، صاحب الحانة بدور الراوية فيظهر في المسرحية كلها ليقدّم للمشاهد بعض المعلومات ، أو ليعلق على الأحداث وفي بلدي يا بلدي راويتان يثيران الجمهور عما يحصل ويعلقان على الأحداث .

وللكورس وظيفة في عدد من هذه المسرحيات . ففي لومومبا يشارك كورسا الشباب والشيوخ في تطوير الأحداث ، وفي آه يا ليل يا قمر يناقش الكورس ضد بعض القضاة ويصدر حكمه على أخرى . أما في بلدي يا بلدي فالكورس سلمي ، فهو يعلق أو يصور لا مبالاة الشعب . وفي ليلة مصرح جيفارا العظيم للكورس دور ثانوي ، إذ هو يستخدم للتعليق على الأحداث وأحيانا للحكم عليها .

ومن بين المسرحيات المذكورة سنحلل مسرحيتا لومومبا وآه يا ليل يا قمر لأنها تستخدمان الكثير من وسائل الدراما الملحمية ، وبطريقة أعمق تأثيرا مما في سواهما .

لومومبا

في هذه المسرحية ثلاثة مشاهد ومقدمة ، في المقدمة يناقش الممثل الذي يقوم بدور لومومبا والمؤلف ، والمخرج مقتل لومومبا أمام الجمهور فيجد الممثل في شخص لومومبا بطلا أسطوريا ومسيحا جديدا ، ويتحدث المخرج عن لومومبا بوصفه شخصية مأساوية كان مقدرا عليها أن تموت ، أما المؤلف فيرى في لومومبا مثالا للطبقة الوسطى من مجتمعه ، الطبقة التي تفضل المساومات على الحل النهائي ، ويعتبر مقتله نتيجة للأخطاء المتوارثة في التركيب الاجتماعي للطبقة الوسطى .

وفي المشاهد الثلاثة تستعيد المسرحية اليوم الأخير من حياة لومومبا . يدهى المشهد الأول « الحلم » وفيه يرى الجمهور لومومبا في غرفته وهو يتلمذ من الحصار الذي فرضه عليه جنود الأمم المتحدة ، في حين استدعاهم هو ليجمعا استقلال الكونغو . ويذكر كورس الشباب - الذي يمثل العمال والفلاحين - القائد بأنه كان عليهم أن يجاربوا من أجل الاستقلال في الشوارع لا في البرلمان ، ويحذر من الجيش الذي مازال متعاطفا مع بلجيكا ، ويحث على أن يؤسس جيشا وطنيا جديدا . أما كورس الشيوخ فيجد في البرلمان والدستور والأمم المتحدة الوسائل الوحيدة القادرة على إيجاد حل لمشكلات البلد . ويبدو لومومبا لا يعرف كيف يواجه مطالب الفئات المختلفة . ويقرر أخيرا الذهاب إلى الشارع ليستعيد أصدقائه القدامى .

وفي المشهد الثاني ، المعنون بالمحاكمة ، يظهر لومومبا في ساحة ليوبولد قبل ، وهو يخاطب الناس من خلال مكبر الصوت ، وهناك جماعة من الناس تقفان على جانبيه : على يمينه يقف رجال الأعمال والجنود ، وعلى يساره يقف العمال والطلاب . ويدعو لومومبا الناس إلى أن يجاربوا مرة أخرى من أجل حرية الكونغو ، واستقلاله . ولكن الجماعة التي على يساره تريد منه أن يكون أكثر ثورية والجماعة التي على يمينه تكره الحرب وتستعد للسلام بأي ثمن . وتترك الجماعة لومومبا وحيدا في تماسه ، فيقرر الذهاب إلى ستانلي ليجمع قبائله ، ثم يعود ليستولي على ليوبولد فيل .

وعنو « المشهد الثالث » في الغاية « وفي يظهر لومومبا وقد تلطخ وجهه بالطين والدم ، يرتأي كورس الشيوخ وصديق لومومبا القديم ليخبره بأن الطريق قد سدت ، وأن جنود تشومبي والبلجيكيين يحاصرونه ، فيقرر لومومبا أن ينتظر قدره .

ويأتي الجنود السود والبيض ويضربون لومومبا عو غرات ينادقهم ، ثم يلعنه أحدهم بالخنجر فيسقط لومومبا ميتا ويسحب الجنود جثته بعيدا . وتأتي زوجة لومومبا لتندبه ، ويغني الكورس في مديح أفريقيا وأمل المستقبل .

لتاريخية أول مظهر من مظاهر الدراما الملحمية في هذه المسرحية ، فهي مبنية على حادثة من تاريخ أفريقيا الحديث ، والمسرحية إذ تقدم فشل القائد الأسود ، تدعو الجمهور إلى أن يستفيد من أغلاط الماضي لتغيير الحاضر . ويخفف الكاتب التفرير باستخدام الكثير من وسائل الدراما الملحمية . فهدم الحائط الرابع واضح في المقدمة لأن الجمهور يجبر بأن ، ما يشاهده ليس واقعا ، وإنما عرضا مسرحيا تفتح المسرحية بخطاب الممثل للجمهور مقدما نفسه إليهم .

لومومبا . . . آه نعم ، أنا لومومبا الأفريقي الأسود ، أتيت لكم من غياهب الظلمات لأمثل أمامكم (يمسح الممثل مكياج يده ، وينزع لحيته المستعارة ونظيرته) آسف من الصعب أن أتكلّم عن لومومبا أو أمثله ، فانا مجرد ممثل بسيط الشأن ، أنا مجرد ممثل ، اسان عادي إما هو^{٢٠} . .

ثم يقاطعه المؤلف ، وينهمك الاثنان في مناقشة طبيعة لومومبا ، في الواقع وفي المسرحية ، ثم يشارك المخرج في الحوار ، ويطلب من المؤلف أن يترك له مهمة تفسير النص وإخراجه :

المخرج : (ينظر للممثل نظرة خاصة ويقترب من المؤلف) اسمع يا صديقي ، اكتب ما تريد ، أكتب ما يمليه عليك فسمرك ودع لي أنا تفسير النص وإخراجه ، أما هو (يشير للممثل) فدع له مهمة التمثيل لا يمكن أن تكون كاتباً ومخرجا وممثلا في الوقت نفسه (ص ١٠) .

وحين ينهم الممثل الناس بأنهم سلبيون ولا يجادلون أن يمينوا لومومبا بمخاطبه المخرج قائلا : المخرج : أخرج من هنا ، ليس من حقك أن تهن الناس بهذا الشكل ولقد دفعوا نفودا ليستمتعوا بعمل في لا ليهانوا (ص ١١) .

وحين يقترب الممثل من الجمهور ويأخذ في تحليل شخصية لومومبا يقاطعه المخرج ، مذكرا إياه بأنه ممثل فقط .

المخرج : (يقاطعه بضيق وهو ينظر إلى ساعته) أرجو أن تنتهي من فلسفتك هذه ، لا تنس أنك ممثل ، مجرد ممثل بسيط أتيت لك الفرصة لتلعب دور لومومبا العظيم (يتكلم الممثل بسرعة ثم يبدأ في تمهين شخصية لومومبا فيضع الححية والنظارة ، ثم يطلي وجهه بالكياج أمام الجمهور) (ص ١٢) .

وحين يعلن الممثل ، مجبا على سؤال المخرج أنه مستعد للتمثيل ، يوعز المخرج إليه بأن يبدأ ويذهب هو خلف الكواليس وتقمي المسرحية .

وعلى ذلك ، فالجمهور يعي بقوة ، منذ البداية أن ما يشاهده ليس إلا توضيحا لحالة تاريخية ينبغي أن تدرك لكي تغير ، كذلك يذكر الممثل بأنه ممثل فقط ، وينبغي أن لا يتوحد مع الشخصية التي يؤديها . ويذكر الجمهور مرة أخرى عند نهاية المشهد الثاني ، بأنه يشاهد مسرحية ، فيظهر الصياد ، وهو رجل أبيض ويجبر المشاهدين بأن المخرج أمره بأن يتحدث إلى الجمهور حتى ينتهي التحضير لمشهد موت لومومبا (ص ٣٢) .

(٢٠) د.وليف مسند ، لومومبا ، في « لومومبا » ، النسخ (القاهرة : مطبعة الدولة للتأليف والنشر ١٩٧٠ م) ص ٧ . الإشارات للإشارة إلى المسرحية تظهر في المتن

وتعكس مقدمة المسرحية مظهرًا آخر من مظاهر الدراما اللحمية ، إذ أنها تواجه الجمهور بمشكلة تتطلب حلا ، لماذا فشل لوموميا بوصفه قاتلا وطميا ؟ وتقدم للجاية حل هذا السؤال ثلاث وجهات نظر مختلفة ، يعتقد الممثل أن لوموميا بطل أسطوري ومسبح جديد ضحى بنفسه بمثالية ، من أجل الإنسانية :

الممثل : لوموميا بطل أسطوري ، انه أعظم أبطال عصرنا ، انه مسيح جديد (ص ٨) ويجادل المؤلف ضد وجهة النظر هذه ، ويرى أن لوموميا ليس مسيحا وإنما يجمع في شخصه الانسان المادي والبطل .

المؤلف : ان لوموميا انسان عادي تماما مثلك (يشير للممثل) لكنه في نفس الوقت بطل أيضا . لا يتسم فأنا لا أنراجع لكني لا أؤمن بأن هناك بطالا كل الوقت . أنا أؤمن بالبطولة لبعض الوقت ، وبالأخطاء لبعض الوقت . هذا هو انسان القرن العشرين ، نصف إله ونصف حيوان . (ص ١٠) .

ويعتقد المؤلف أيضا بأن فشل لوموميا نتيجة لانتمائه إلى الطبقة الوسطى التي تفضل دوما المساومات على الحلول الحاسمة ، وبأن لوموميا حاول أن يرضي جميع الفئات ، عسر تأييد العمال الذين لا يسامون .

المؤلف : أنا أتعاطف مع لوموميا لأني أحبه ، لا أرني له لأن مصيره ومصيرنا جميعا نحن حاملو (كذا) أنكار الطبقة الوسطى ، دعني أقول (كذا) لك شيئا . ان هناك فرقا كبيرا بين السياسة والثورة . ان الطبقة الوسطى تستطيع أن يتعلم كل الأفكار الثورية ثم تتهاون وتستسلم . (ص ٩)

أما المخرج فيجد أن لوموميا بطل ماساري ، قدر عليه أن يموت وترد هذه الرؤية على لسان المؤلف لا المخرج نفسه .

المؤلف : (يشير إلى المخرج) فهو يقول ان لوموميا بطل تراجيدي يحل في داخله بذور حنقه ، وان موته أو استشهاده - حسب قوله - هو قدر مكتوب عليه ، مثل كل الأبطال التراجيدين (ص ٨) .

ولم تعرض المسرحية وجهات النظر الثلاث جميعها ، وإنما قدم موت لوموميا ومن جهة نظر المؤلف ، ولكن الجمهور يستطيع بعد أن ووجه بثلاث وجهات نظر مختلفة في المقدمة ، أن يحكم على صحة النظرة التي تبنها المسرحية أو عدم صحتها .

لا تحاول المسرحية أن تخلق صراعا ، وإنما تخاطب المشاهد الثلاثة عقول المشاهدين وتخفهم على أن يفكروا في موت لوموميا ، وأن يعملوا للحيلولة دون وقوع مثل هذا الحدث مرة أخرى . وهذه المشاهد حافلة بالمناقشات المنطقية عن دور القوى المتناقضة في الكونفو ، والتي ساهمت في موت لوموميا (٢١) .

في المشهد الأول يشير كورس الشباب ، وهو يمثل العمال والفلاحين والطلاب ، إلى ثلاثة أغلاط ارتكبتها لوموميا في رأيهم .

كورس الشباب : لقد أخطأت يا لوموميا في ثلاثة أشياء . أولا : اعتمادك على مقاعد البرلمان في الوقت الذي تحولت فيه القوة من مجرد إبداء رأي بحرية في قاعة أنيقة ، إلى من يجوز أكبر كمية من السلاح والنفوذ والرجال . ثانيا : أنك يا لوموميا لم تتعاون مع الجيش لأنه مجموعة من الخونة ، كنتك في الوقت نفسه لم تسرحه ، لم تحكم قاتله ، ولم تكون لنفسك جيشك الثوري الوطني لتحمي ظهورك المكتشف . ثالثا : أنك بدلا من أن تلجأ إلى أصدقائك الذين تبقوا لك

(٢١) ينظر سير هوش و ماملة لوموميا ، في المسرح نموذج ١٩٦٨ ص ٩٦ .

في الكونجو أو خارجه ، أولئك الذين ليست لهم مصلحة استعمارية فيه ، التجأت للأمم المتحدة وهي بدلا من أن تساعدك وتحملك سوف تساعد أعداءك وتحملهم (ص ٢٠) .

ويلم كورس الشباب لومومبا على هذه الأمور ويخبره بأن الكلمة الأخيرة للناس في الشوارع لا البرلمان . ولكن كورس الشيوخ يعارض هذا الرأي :

كورس الشيوخ : ان البرلمان والمستور والأمم المتحدة .

كل هذه الأشياء هي الأصول التي يجب أن تراعى

.

اذهب الى الجيش

اعطه ما يريد

تضمنه (ص ١٦ - ١٧) .

ويصف قائد الكورس سياسة لومومبا التي أدت الى فشله :

قائد الكورس : كنت تريد أن تظل محايدا صديق الجميع : الطلبة والعمال ومزارعي ستانلي ورجال الأعمال وصنائع البليجيك (ص ١٩) .

ويدعو لومومبا مرتبكا ، فهو لا يريد أن يلجأ الى الجيش ، وهو قد فقد تأييد الناس في الشوارع ، ويحاول التماس المدبر لنفسه .

لومومبا : هنا كان الجنود يطالبون بترقيات ، والعمال يطالبون بالمصانع والطلبة بالعدل وليس في استطاعتي أن أعطيهم ما يطالبون ، ليس من حقهم وليس من حقي ، خفت أن أنزلق (ص ١٨) .

وفي المشهد الثاني يشاهد لومومبا في ساحة بالعاصمة ليوبولوفيل يدعو الناس الى تأييده وتأييد نضاله من أجل كونغونحر ومستقل . وهذا المشهد نوع من الاعادة للمشهد الأول فهناك جماعتان من الناس حول لومومبا ، احدهما على يساره وتحمل آراء مشابهة لآراء كورس الشباب في المشهد الأول ، والاخرى على يمينه ، وتحمل آراء تشبه آراء كورس الشيوخ في المشهد نفسه . وتطلب جماعة اليسار من لومومبا أن يكون أكثر ثورية وأن يقاتل .

حلقة اليسار : لم يرد لومومبا أن يستمع لنا

.

قلنا له :

خذنا يا لومومبا

حارب لنا

قدنا

.

لكنه بدلا من أن يأخذنا ، أخذ كازافويو

وركب معه الطائرة الى القرى والمدن

حيث الاضطرابات
كان ينزل الى العصاة ويحدثهم بالمتعلق
منطق الرجل الساذج الصالح
العاظمي الحار (ص ٢٤ - ٢٥) .
أما جماعة اليمين فتتطلع الى السلم بأية وسيلة لتكسب المزيد من الثروة :
حلقة اليمين : هناك الكثير من الوعود وكثير من الجمعية وكلنا لا نحب رائحة الدم ، لا نحب رائحة الشوارع
المليئة بالجثث والذباب . اننا نحب رائحة عطور باريس
ورائحة الشهوة وعرق الرجال في المناجم

.....

اننا نحب أن نجعل الأمور واضحة
لقد شئنا من لومومبا
ونريد كونجو مستقلا
نصبح بذلك في مراكز أحسن ، ونستطيع أن نستغل أحسن (ص ٢٣ - ٢٤) .
وترفض الجماعة لومومبا وتركانه ، ويقرر لومومبا في باسه أن يستعين بقبائله في ستانلي ليقرر لويولوفيل ويصور
المشهد الثالث لحظات لومومبا الأخيرة في الغابة ، ويتذكر لومومبا صلب المسيح وزوجته وولده ، ويعلم بأفريقيا سعيدة
وسرة ، ويحيط الجنود به وهم يتحدثون سوية ميين أن أخلاطه التي تبرر موته .
فليمت لأنه لا يجب أموالنا ويتذكر جرائمنا
فليمت لومومبا لأنه رفع صوته في وجه بودوان
بودوان الملك العظيم
وخاطب سيده دون صيغة الجمع
فليمت لومومبا
لأنه يريد الوحدة
حيث يستطيع أن يبيعنا النحاس بدلا من أن نفتصبه (ص ٤٤) .

ان المقطعات المذكورة توضح كيف ان المسرحية تستخدم المنطق لتجنب إثارة العواطف عند المشاهد ، ولتدفعه
الى التفكير والحكم ، وهما من أهداف الدراما الملحمية .

وقد قللت المسرحية التوتر والتعليق الى الحد الأدنى ، لأن الجمهور يعلم في مقدمة المسرحية موت لومومبا ، فتفقد
المسرحية توضيحا للحادثة لكي يتمكن الجمهور من التأمل في أسباب ذلك الموت ، ومن ثم يتجنب الحوادث المماثلة في
واقعهم ، وبالإضافة الى هذه الاشارة في المقدمة ، هناك اشارات أخرى في المسرحية الى موت لومومبا لتحرير الجمهور
من أي نوع من القلق ، يمكن أن يولده فيه مجرى الأحداث . في المشهد الثاني يقرر لومومبا كما ذكر سابقا ، أن يستعين
بقبائله في ستانلي فيل ليستولي على العاصمة ، وحالا يغادر المسرح يظهر أفريقي حافي القدمين يرتدي جلد فهد ، وحول

صدره وذراعه وشم وخرز وحلقات وعل وجهه فتاع أفريقي كبير ، وتصاحب دخوله دقات الطبول ، ويتحرك الأفريقي على المسرح بحذر وخفة ، ويبحث في الأرض عن آثار ، ويكلم نفسه .

القناع سيذهب الى ستانلي

لكنه لن يصل

لأنه سيقع

لأنه سيضل الطريق

ويتره (وكلنا)

لأنه ضل الطريق

وتناه

لكن الطبول تقول

أذهب اليه واعنه

وها أنذا ذاهب لأساعده (ص ٣١) .

ويعد ان يغادر المسرح وتغلق الستارة يظهر العبياد ، وهو رجل ابيض يرتدي ملابس السهرة ويذكر هو ايضا ، الجمهور بمقتل لومومبا الذي سيأشاهدونه بعد زمن قصير :

الرجل الابيض : حسنا ايها السادة المشاهدون لم اكن اريد ان أخرج لكم لأي افضل دائما ان اكون في الكواليس ، لكن المخرج امرني ، قال لي : اخرج من خلف الكواليس وتحدث قليلا الى المشاهدين حتى تعد مشهد الموت ، قاومت قليلا ولكنه قال لي : اخرج سلمهم وخفف قليلا من وحشتهم وجهزهم لمقتل لومومبا . (ص ٣٢)

ثم يتحدث عن دوره في مقتل لومومبا والطريقة التي استخدمها في تدييره وفي المشهد الثالث يظهر لومومبا منهوكا بسبب تمهوله في الغابة ، وهو يحاول ان يجد طريقه الى ستانلي فيل ويظهر القناع مرة اخرى ليخبره ويثير الجمهور بان لومومبا سيموت :

القناع : سيذهب باتريس لأن لومومبا يريد

ولانه لم يفهم همس الشجر وحديث الطبل

لكن حرية سوداء وحراء

سوف ترجع لومومبا

لأن باتريس حيثل سوف يفهم

وسوف يعرف

وسوف ييكي

وسوف يضحك

وسوف يحكم

لكنه قبل ذلك

سوف يموت

سوف يموت

سوف يموت (ص ٤١ - ٤٢)

وهكذا اشارت المسرحية الى نهايتها عدة مرات لكي تحور الجمهور من القلق ، ولكي تشجعه على ان يفكر في الوضعية من اجل تغيير مثالاتها .

لا نستخدم المسرحية راوية ولكن الصياد الذي يظهر عند نهاية المشهد الثاني شبه راوية ، يضع امام الجمهور النهاية المسرحية قبل حدوثها ، ويزوده بالمعلومات عن الدور الذي قامت به الامبريالية في مقتل لومومبا ، والوسائل التي استخدمتها لانجاز ذلك .

وللكورس دور فعال في المسرحية ، يؤثر في مجرى الاحداث ويدفع بها الى نهاية معينة فهو لا يعلق على الاحداث تعليقاً محايداً فقط كما يفعل الكورس التقليدي في المسرح الدرامي ، ولكن يعبر عن فكرة وينصح وينتهم ويحكم . وهو يمثل الجماعات المتضاربة في الكونغو ابان الازمة الكبرى في البلاد ، والتي قادت الاحداث الى نهاية معينة^(٢٢) ويظهر الكورس في مشاهد المسرحية الثلاثة : ففي المشهد الاول يوجد كورس الشباب وهو يمثل العمال والفلاحين والطلاب وكورس الشيوخ وهو يمثل الرجعيين الذين يجنون المساومة ويلجؤون الى البرلمان لحل قضايا البلد . ويحاول قائد الكورس الثاني ، وهو صديق لومومبا ان يوفق بين الجماعات المختلفة . وفي المشهد الثاني هناك حلقة اليساري نسخة من كورس الشباب يؤمن بأرائه وحلقة اليمين ، وهي نسخة من كورس الشيوخ . وتعتقد بأنكاره كما وضحت ذلك المقطعات من أفولها والتي ورد ذكرها من قبل . وفي المشهد الثالث هناك كورس آخر يمثل قبيلة لومومبا :

الكورس نحن ابناء قبيلتك المحترمة

نحن ابناء الأرض والماء والآلة

نعرف كيف نعالج روحك الصالحة (ص ٦١)

ولهذا الكورس دور فعال ايضا ، وهو ، وليس لومومبا ، من يعطي المسرحية نهايتها اللحمية ، اذ ان لومومبا يستغرق في ذكريات ماضيه او وصف حبه لأفريقيا ونفاته من اجلها ، وهو يواجه « بسلية » الجنود الذي جاموا لقتله ويطلب من افريقيا ان تتأمله :

لومومبا : أثارى لي يا افريقيا

يا حبيبتى يا هامتي

من اجل دموعي التي سكبته في الخفاء

وانا اراقب بدني المرتعشة

وانا اسمع دقات قلبي العالية

وانا ألهت كحيوان مطارد مذخور (ص ٥٢)

»

(٢٢) المصدر نفسه ص ٩٤ ، ٩٦ .

اما الكورس فيظهر بعد موت لومومبا ، ويدعو الناس الى ان ياتوا برماحهم وينمسوها في الدم ويباركوها لكي
يبدأوا جولة اخرى من التضال الذي بدأه لومومبا من اجل الحرية والاستقلال :

الكورس : هل كف يدي اليسرى

سانتش اسمك

وفي يدي اليمنى سانسك قلبك

سنخيتك حتى تشفى

سنقول لك ونسمع منك (ص ٦٥)

ثم ينهي الكورس والقناع المسرحية ، سوية بكلام يصور الامل في المستقبل :

الكورس والقناع : ويرجع الغائبون

الذين قتلوا في الملاحب

المختصبات يصبحن عذارى من جديد

عذارى من جديد

الموتى يسكنون الخراب

ويدلا من السلاسل في الاعناق

ينبت الورود الاحمر

الورود الاحمر ينبت في الاعناق (ص ٦٥ - ٦٦)

وفي الحقيقة ان الكورس وليس لومومبا ، هو القوة الرئيسية في المسرحية ، وهو الذي يقرر نهاية المسرحية كما يقرر
الشعب مصير البلد في الواقع .

والموسيقى وتمثل في الطبول ، جزء أساسي ولعمال في المسرحية فالطبل شخصية غير مرئية يوحى حضورها
بحكمة افريقية^(١٣) ولها لغة لم يعد لومومبا يفهمها :

لومومبا : لقد مزقت الاشواك ظهري ووجهي ، وهامي الطبول ترعيني ، اني لا افهم لغتها .. لم أعد
أنفهمها (ص ٣٨)

انها اللغة التي نسجها بعد بقاله في المكتب زمنا طويلا بعيدا عن الناس وشؤ وبنهم
لوموبا ... لئى ، حبسنا أنفسنا في ليوبولد خلف المكاتب فنسينا لغة الغابة (ص ٤٢) .

ويجب القناع على سؤال لومومبا عما تقوله الطبول :

القناع : اخطأ باتريس مرتين

مرة حينما بسط يده اليمنى

ومرة حينما اغلق يده اليسرى

مرة حينما صافح أعداءه

(١٣) المصدر نفسه ص ٩٦

ومرة حينما أعطى ظهره لأصدقائه

مرة حينما اتجه يمينا

ومرة حينما قطع حباله (ص ٤٠)

وعلى الرغم من ذلك تعتقد الطبول أن الوموميا يجب أن ينقذ ، وتطلب من القناع ان يذهب لمساعدته :

القناع لقد كلفني الطبول بالبحث عنك

لكني اضمتك حينما وجدتك

فقد حاكمتك وادنتك بدلا من ان احبك

ووضعت الحنجر في يد قاتلك

الحنجر الذي قدمته انت لي (ص ٥٩ - ٦٠)

والقناع جزء مكمل في المسرحية ، وهو يعمل مستقلا كما يوضح الشاهد السابق ، وهو يعلق على بعض الاحداث ويتنبأ بأخرى ، وهو يرمز إلى الافريقيين الذين مزقتهم الخلافات والنزاعات فتركوا قائدهم يواجه الأزمة بمفرده^(٢٤) .

وليست في المسرحيات شخصيات بالمعنى التقليدي . فالكورسات تمثل فئات من الافريقيين في حين يمثل القناع الافريقيين عموما ، ولم يصور لوموميا ، وهو الشخصية الوحيدة المحددة في المسرحية ، باعتباره فردا ، وانما باعتباره رمزا للقواد الوطنيين الذين يخفقون على الرغم من اخلاصهم وتبل رغبتهم . ولذلك فليس هناك تأكيد على حياته الخاصة ، وهو يذكر زوجته لأول مرة حينما يسترجع في المشهد الأول ، ذكريات ماضية ليقهر بها تعاسة حاضره .

لوموميا : طوال ليال (كذا) كثيرة كنت انتقلب في فراشي بجوار بولين احاول ان انام ولا استطيع فأظن راقدا على ظهري مغمض العينين شاعرا بأنفاسها الحارة على جانبي رقبتي (ص ١٨) . ويذكرها مرة أخرى وهو على وشك ان يقتل في المشهد الثالث ، ويطلب منها ان تأخذ الاطفال وتهرب ، وتظهر زوجته مرة واحدة فقط حين يأتي لتندبه بعد موته .

ويذكر لوموميا ابنه حين يواجه الموت ، فيترامى له طيف ابنه :

لوموميا سيجد نفسه وحيدا في الشوارع الصحابة

آه

ها هو يقطب

فيتزوي في الركن يفكر

يترك كتابه وقطاره الصغير

ويعلم يستأنل فيل

وصديقه ومزنا ودراجته

ويالليالي الحلوة ، والاشياء المرحية التي

(٢٤) اراجع فاروق عبدالقادر « يا ليل يا عين » في المسرح ، نشرين الثاني ١٩٦٧ ص ٨٦ ، سمير حريش « مأساة لوموميا » ص ٩٦ .

لم يستطع ان يفهمها
لا تقطب يا صديقي
لا تجهل وجهك الصغير حزيناً هكذا (ص ٥٣)
ثم يمضي
لوموميا : لا تقطب يا صغيري
ما زال امامك الكثير
ابتسم
ابتسم
ارني ضحكك الحلوة

نعم ، ها هي . (يتسم لأول مرة) (ص ٥٤)
ان حياة لوموميا الخاصة تخضع لحياته العامة بوصفه نائداً وتخضع علاقته بمائلته لعلاقته بشعب الكونغو وهذا يفرض على الجمهور ان يوجه اهتمامه الى قضايا عامة وليس الى افراد .

وليس في المسرحية قصة تقام على تتابع احداث تنطور الى ذروة تتطلب حلاً ، بل ان المسرحية تناقش اسباب موت لوموميا فاقصة ان تدفع الجمهور الى التفكير في الامر وتقويه ، ويقدم الموضوع في مقدمة المسرحية من وجهات نظر ثلاث مختلفة ويلقي المشاهدان اللذان يتبعان المقدمة ضوءاً أكثر على اسباب موت لوموميا من وجهة نظر المؤلف فيصور ان سياسة لوموميا باتجاه شعب الكونغو بأسلوب سردي ، اذ ان حوادث الماضي لا تعرض ، وانما تقصها الكورسات او لوموميا او القناع ، وموت لوموميا هو الحادثة الوحيدة التي تمهد على خيبة المسرح في المشهد الثالث .



آه يا ليل يا قمر

تتكون المسرحية من مقدمة وثلاثة فصول ، وفي المقدمة القصيرة يحكي صوت راوية غير مرئي بعض المعلومات عن مقتل باسين في قرية بيهوت . وتظهر بيهوت وحيدة على المسرح في حين يقص الصوت كيف انتظرت عودة ابن عمها يوم مات التمثيل وكيف عاشت بيهوت في ظلام .

وفي الفصل الأول تخبر بيهوت الكورس كيف توقفت عن زيارة قبر ياسين ونسيته واحبت صديقها امين الذي يعمل في الطاحونة ، والذي كان واقفا بجانب ياسين عند مقتله يحارب معه الاقطاعيين ويطلب امين بد بيهوت ، ولكن والدها يرفض لانها كانت مخطوبة لابن عمها ، ولكن الكورس يقنعه بان من الأفضل للمناة ان تزوج فيوافق .

وفي الفصل الثاني ينتقل امين وبيهوت الى بور سعيد حيث يعمل امين في معسكر الجيش البريطاني ، ويصبح ميسور الحال ، وتحلق بيهوت ثيابها القروية وتلبس ثياب السيدات في المدينة . وتبدو بيهوت سعيدة بأطفالها ولكنها شقية بزوجها الذي

يأتي الى البيت ثملا كل ليلة ، وهو يلجأ الى الشراب ليهرب من احساسه بأنه جبان يخدع الانكليز ويقتل نقودهم ، في وقت يقاسي فيه قومه الفقر والقمع على ايديهم . ثم ينضم اخيرا الى الناس في تمردهم ضد الانكليز ويقتل .

ويؤكد الفصل الثالث على نضال المصريين ضد الانكليز ، فيقتل من المصريين ، وتهاجم عوائلهم رجال الشرطة مطالبة بجثثهم . وتظهر بية تعيسة بعد موت زوجها ثم ترى في الحلم شيخا يرتدي ملابس بيضاء ، ويأخذها الى مكان ترى فيه ياسين وأمين وهما يسكان قمرا ، ويطلب الشيخ منها ان تمضي اليهما لتأخذ القمر ، ولكنها تردد وتقول للشيخ ان في طريقها بحرا ونارا واشواكا ولكنه يشجعها على ان تمشي اليهما وتمد يدها لتأخذ القمر وتستقيظ بية من نومها مادة يدها نحو القمر .

ويتحقق التفریب في المسرحية بعدة وسائل منها التاريخية . فالمسرحية توضع لحادثة من تاريخ نضال المصريين ضد الاحتلال الانكليزي حصلت عام ١٩٥٠ ، وهذه التاريخية تساعد الجمهور على ان يفكر فيها حصل في الماضي لكي يغير الحاضر .

ويدم الراوية على الرغم من انه غير مرئي ، مفهوم الخاطئ الرابع ، ويؤكد للجمهور ، ليس بالكلمات وانما بمجرد وجوده ، ان ما يراه مسرحية وليس واقعا ، وذلك يمنع الجمهور من التوحد مع الشخصيات او الحوادث ويشجعه على التفكير والحكم .

ويزود الراوية المشاهدين بالمعلومات التي تكون خلفية المسرحية ، فيعلم المشاهدون منه عن موت ياسين صوت الراوي بية وخبريني ع الي قتل ياسين .

فتجيب

وهي تبكي

قتلوه

من فوق ظهر المحجين^(٢٥)

ويعلم المشاهدون ايضا كيف تنتظر بية هودة ياسين كل يوم تحت ظل النخيل :

صوت الراوي : هي تلدي انا حين تموت

لانعود

لم يعد يوما من الموت احد

ليهوت

رغم هذا فالبلد

ليس تقفي حين تدفن

ربما الانسان ايضا ليس يقفي

حين يدفن

ولهذا قد نعود

(٢٥) لجيب سرور ، يا ليل يا قمر (القمرة طار الكاتب العربي ١٩٦٨) ص ٢٨ الاشارات التالية في المسرحية تظهر في المتن .

هو ياسين لها

ذات يوم

ذات يوم

في فراشة

او حمامة

او عمامة

هكذا الناس جميعا يؤمنون

في بهوت

بالتناسخ

ولهذا تنتظر

تحت ظل النخلتين

كل ظهر

عند ما يأتي الفطار

في الأذان (٢٧ - ٢٨)

والجمهور المصري يعرف أكثر مما تخبره الراوية به لان هذه الحادثة معروفة في المتوارث الشعبي في مصر^(٢٦) وقد قدمها نجيب سيوير نفسه في قصيدة طويلة عنوانها ياسين وبية ، قدمت حل المسرح عام ١٩٦٤ وطبعت عام ١٩٦٥ .

وعلى الرغم من ان الراوي يظهر في المقدمة فقط ، الا ان اغلب احداث المسرحية تروى ولا تجسد على المسرح . فإن بية وامين يؤديان عمل الراوية ويسردان احداثا عديدة حصلت في الماضي والقسم الاكبر من الفصل الاول تسرده بية وامين ، فتحكي بية كيف عانت بعد موت ياسين ، ثم كيف نسيته وأحبت امين (ص ٣٠ - ٣٧) وتحكي امين كيف احب بية في الايام التي تلت موت ياسين ، وكيف تقابلا ، وكيف وافقت بية على الزواج منه (ص ٣٧ - ٤٢) وتحكي والدة بية كيف علمت بالحلب بين ابنتها وامين ووافقت على زواجهما على ان يوافق والد بية عليه . (٤٢ - ٤٥) وكانت خطبة امين لبية من والدها هي الحادثة الوحيدة التي عرضت ، ولا يوافق الاب الا بعد حوار منطقي طويل بينه وبين الكورس .

وفي الفصل الثاني تروي بية للكورس كيف كان شاقا عليها ان تترك بهوت وتذهب الى بورسعيد مع امين (ص ٦٩ - ٧٦) ثم يدخل امين ويحدث زوجته ويستلم بوقية تغيرها بموت والد بية ، وبدلا من اخبار بية بالامر يذهب امين الى القرية ويأتي بوالدها ، ولا يعرض المشهد العاطفي لالقاء بية بأبها وعلمها الحقيقة منها ، وانما يسرده امين (ص ٩٩ - ١٠٠) وحتى ثورة المصريين ومعهام امين ضد الاحتلال البريطاني لا تعرض ، وانما تروى بية للكورس (ص ١٠١ - ١١٠) . وليس في الفصل الثالث احداث ، ولكن هناك جواً من الغضب والاضطراب يسود

(٢٦) برانچر حمود امين العالم ، د الاخراج يصنع القدرامه في ياسين وبية لتجيب سرور (القاهرة وزارة الثقافة والارشاد القومي ١٩٦٥) ص ١١٥ ، ينظر ايضا حمود مقدور من حمود الحكيم الى الزام نجيب سرور في ياسين وبية ص ٢١ .

مصر ، وتصنفه بجهة وأمنها وأمين وأحد الشرطة والكورس (ص ١١٢ - ١٣٧) . والجزء الاخير من الفصل هو حلم بجهة الذي يرمز الى الامل في المستقبل . وقد استطاعت المسرحية ، بواسطة اعتمادها الكبير على الراوية ، ان تجعل المشاهد منفصلا عن الاحداث لئلا يتجرف معها عاطفيا ولكي يلاحظ الاحداث ويحكم عليها .

وقد ناقش الناقد المصري احمد عباس صالحي المسرحية بوصفها مسرحية تقليدية . ولذلك اعتبر الاعتماد على السرد دون المسرحية عيبا في مسرحية سرور^(٢٧) . ولكن المسرحية ملحمية وتحليلها وفق اسس للمحمية التي ذكرت من قبل ، يظهر ان الاعتماد على السرد وسيلة فنية يمكن من تحقيق التفرغ وتأثيره على المشاهد .

ولا تسعى الدراما للمحمية الى إثارة العواطف لدى الجمهور ، وانما تشجعه على ان يفكر في الحوادث التاريخية المسرحية . ليستفيد منها في معالجة احداث الحاضر ويمثل ذلك بتركيز في بيتين من الشعر يصف فيها نجيب سرور الدراما :

الدراما مش حصل وها يحصل ايه ؟

الدراما ازاي ؟ وافتى ؟ وفين ؟ وليه ؟ (ص ٢٤)^(٢٨) .

وهذه الطريقة المطبقة تغلب على المسرحية . ففي الفصل الاول تستعيد بجهة ذكرياتها مع ياسين وتحاول ان تبرز نفسها وللكورس الحب الذي تحس به نحو امين ويجيبها امين :

أمين : يا بجهة اخي ابقى م اللي مات

الي ماتوا ألف رحمة وثور عليهم

انما احنا الدور علينا

يعني نرحم نفسنا ... (ص ٣٧)

وبعد ذلك يقنع ياسين بجهة بان تعلن موافقتها على الزواج منه ويقنعها بان ياسين لم يعد له وجود ، وأن لها الحق في

ان يتمتعا بشبابها وحياتها :

أمين : دانتني لسه صغار وقدامك شبابك

وانا رايدك يا بجهة

وانتي رايداني

بجهة : انا ؟

كورس : قوللي ابوه ما تنكرش

بجهة : واللي لسه دمه سخن ؟

أمين : هو فين ؟

بجهة : هو فين ؟

كورس : اسالي عته الدنيايه

(٢٧) احمد عباس صالحي : آه بالي بالمر ، في المسرح كاترون الأول ٩٦٧ هـ ٢٠٤٧ .

(٢٨) تراجع ايضا لفيلة الزيات : نجيب سرور ، والمسرح للمحمية (المجلة ليسان ٩٦٨ ص ٣٩) .

اسألني الذبان ودود القير ، فين ؟

فين شبابيك يا ياسين ؟ . (ص ٤٩)

ويعتكم امين الى العفل في حوار مع بيه ، فهو يبين لها انه لا يقل شجاعة عن ياسين ، لانه كان يقاتل بجانبه في يوم موته :

أمين : طلب ما فيه جدعان اكثر

واللي عايشين مش شويه

ما احنا اهو

هو يومها كان لوحده ؟

كورس : انت كنت هناك ؟

امين : قوليلهم كنت فين

ما انتي عارفه

بيهة : كنت جنبه

امين : جنبه لزق

كورس : والرصاص زي المطر

جيت رصاصة في شاله

امين : كان جاوز تصبيبي

كورس : يومها شلته

لوق كفافك

امين : برضه كان جاوز ييشلني (ص ٤٩ - ٥٠)

ويستخلم الكورس ، فيما بعد ، المنطق ليقنع والد بيه بأن يوافق على زواجها من امين ، ويأن يفضل الحياة ، كما تتمثل في امين ، على الموت الذي يتمثل في ياسين :

كورس : مات ياسين

الاب : ما انا عرفت انه مات

كورس : يعني تبقى البنت ما هيش من نصيبه

ولا هو من نصيبها

الاب : برضه عارف

كورس : يبقى تتجوز ابن الحلال

ايوه ، تتجوز امين

الاب : لا ماتتجوزش خالص

كورس : ليه بقى ؟

انت هاتعانده مشيتة رينا ؟

حد يقدر ؟

الاب : ربنا عايز كده

كورس : حكمته فوق العقول

الاب : فهمولي حكمته

انا ماعتدش بيه لوحدها من غير ياسين

ولا كان عندي ياسين من غير بيه

كورس : طب وايه ذنب البنية

بني راح تدفننا حية ؟ (ص ٤٦ - ٤٧)

ويذكر الكورس والد بيه بان الحي يتطلع الى الولادة لا الى الموت ، لان الحياة اقوى من الموت ويرد الاب

مجادلاً :

الاب : اللي بتولد لازم تدفن

كورس : والي بتدفن لازم تولد

الاب : الموت اقوى من الحيين

كورس : بس الخلفة من الموت اقوى

اللي يخلف يبقى مامتش (ص ٦٤)

وتتمى المسرحية ، بوصفها مسرحية ملحمية بالمصريين ونضالهم ضد الاستعمار والاضطهاد اكثر من هزائتها بالشخصيات القليلة التي تقدمها ، ولذلك تؤكد المسرحية على وصف الاحوال العامة والاشارة اليها حتى في اكثر الاحداث خصوصية ، ولا ينسى الراوية وهو يخبر عن موت ياسين وحزن بيه ان يذكر معاناة قرية بيوت بعد هزمتها على ايدي الاقطاعيين :

الراوى . . . يومها نامت بيوت

في الظلام

مكدأ تلبو والليالي

في سواد الليل ، ما لم ينقل الناس القمر (ص ٧٩) وحين يتحدث والد بيه مع الكورس عن زواجها وموت ياسين لا يفوته ان يستثير الناس ضد الاقطاعيين وحاتمهم من الانكليز :

الاب : واكرهوهم . واكرهوا الي ما يكرهوهم

واحلفوا ما تخافوا منهم

اصلهم يخافوا منكم

بس خوفهم اكثر

واللي خوفه اقل يغلب

غنوا غنوا

أوعوا تنسوا

اوعوا تنسوا اللي حصل

يوم ما طباوا بالمجبن

وش عصر

كورس : تعمل ايه الناس قبل البندقية ؟

الأب : تعمل ايه ؟ تعمل كثير

لو معاها فوس كثير

كورس : كان يومها القوس كثير

الأب : والباقي كانت أكثر (ص ٥٠)

ثم يصف الوالد منع التجول الذي فرضه الانجليز على القرية :

الأب : البلد تعبت خلاص

اصلهم بيتونا ، يوم

وش المغرب

زي ماتنام الفراخ

واللي يطلع بره داره

يبقى طالع القضا (ص ٥٤)

وفي الفصل الثاني نحكي هبة للكورس كيف ترك عمال بورسعيد جيهم المسكر البريطاني واحتجوا على المعاهدة

المصرية البريطانية :

هبة . . . كل عمال البلد كلهم ، بين يوم وليلة

سابوا كاسب الانجليز

كورس : طب وليه ؟

هبة : اصلهم شطروا المعاهدة

كورس : والمعاهدة تبقى ايه ؟

هبة : طب وعهد الله يا عالم

انا ما اعرف هيه ايه

الحاجارتي قالتلي

كورس : قالت ايه ؟

هبة : المعاهدة تبقى عقد

أيوه ، عقد جواز تمام

بين بلدنا وبين حكومة الانجليز

كورس : يعني ايه ؟

هبة : يعني لا مصر تزعل

ولا تطلب في الزلعة مرة الطلاق

يطلبوها الانكليز

زي جارية ليبت طاعتهم

ويجيئوها بالعساكر للسري

كورس : حاجة تكسف (ص ١٠٦ - ١٠٧) والفصل الثالث بأجمعه مكرس لوصف الأحوال العامة في مصر :

اضطرابات ، حرائق ، موت ، ودفن . ويصف شرطي كيف يغلي البلد ، وإن الحكومة تخشى أن تسلم الجثث إلى عوائل الموت :

عسكري ٢ : الجنازة ها تبقى حارة

تقلب تصبح مظاهرة

والمظاهرة تبقى ثورة

تبقى نار

نار تدق بروسعيد

والشرار يوصل لمصر

كل مصر (ص ١١٠) .

ويصف الشرطي نفسه كيف طلبت الحكومة من رجال الشرطة أن يطلقوا النار على أبناء شعبهم :

عسكري ٣ : سلحونا وجينا طب

اضربوا وضربنا ضرب

زي مانكون أنجليز

كورس : يا حفيظ

وانتا يعني كمان ضربت ؟

عسكري ٢ : صدقوني

كنت باضرب في الهواء

انا برضه بيون عليه ؟

كورس : تبقي مصري (ص ١١٧ - ١١٨) .

وتقدم المسرحية دوما حوادث متناقضة لكي تلفت انتباه المشاهد الى الامكانيات المختلفة ولكي توحى بأن أحوال الحياة والإنسان نفسه كذلك ، بمكة التنوير^(٢٩) ففي الفصل الأول تقضي بية قصة الأيام المؤلة بعد موت ياسين ، وفي اللحنه التي تصف زيارتها لغير ياسين ، يدخل امين ويحكى عن جبه لبيهية ، فالوت ، اذن ، لا يوقف الحياة والحياة لمضي دوما . وفي الفصل الثالث تظهر بية مع نسوة اخريات وهن يرتدين السواد ويندبن أزواجهن المقترولين كما يقدم الفصل عدة حوادث عن طريق الرواية تصور الحالة المؤلة في مصر ، مما قد يجر المشاهد الى حلة من القنوط ، ولكن

(٢٩) برامج المصدر نفسه (ص ١١٤) .

المسرحية تحول دون ذلك . اذ تسارع الى تقديم مشهد يظهر فيه شيخ يرتدي ملابس بيضاء ويطلب من بية ان تتبعه ويحجب بية نفسها في مكان مزدحم بأناس يوقصون وينثون في احتفال زواج ويطلب منها - الشيخ ان ترقص فتتردد أولا ثم تشارك الراقصين في رقصة تمكس الحزن والسعادة . وبعد ذلك ترى ياسين وامين ومعها شخص ثالث وهم يحملون قسرا ، ويدلون ايديهم اليها بالقمر لكي تأخذه . وعشي بية اليهم ، وتبصر في طريقها بحرا ونارا واشواكا ، وقبل ان تتمكن من اخذ القمر تستيقظ من نومها . والمشهد مع انه يحصل في حلم ، يوحى الى الجمهور ان ابة وضعية ممكنة التغيير ، وان على الناس ان يغيروها ويظهر امين في الفصل الأول بطلا حارب مع ياسين الاقطاعيين في جهوت . وفي الفصل الثاني يعمل امين في المعسكر الانجليزي ، (ويسر ذيله) . كما يصف هو نفسه - حين يأخذ - النقود من الانجليز ، ولكنه في نهاية الفصل نفسه يترك المعسكر ، وينضم مع العمال الى المظاهرات الوطنية ، ويقتل في احدى هذه المظاهرات ويبريحتج على المعاملة المصرية - البريطانية ، ويوضح ذلك ايضا ان وضعية الانسان ليست ثابتة ، وان ليس هناك بطلا مطلقا او جبانا مطلقا ، وان الانسان وكذلك العالم متغير دوما ويمكن تغييره .

وقد تحدث بعض النقاد ، كذلك كاتب المسرحية نفسه ان للكورس دورا مهما وفعالا ويؤثر في بعض الاحيان على مجرى الاحداث في المسرحية (٣٠) ويغل الكورس الصوت العام ، صوت الفلاحين في الفصل الأول الذي تجري احداثه في قرية جهوت . ولذلك يظهر الكورس مرتديا ، ملابس الفلاحين . وصوت العمال في الفصل الثاني في بورسعيد حيث يرتدي الكورس ملابس الصيادين .

وينضم دور الكورس العمال حين يجعل بية في الفصل الأول تكشف حقيقة نسيانها لباسين ، بعد ان كانت تحاول إخفاها . تقص بية على الكورس انها ظلت تجلس كل يوم تحت ظل النخلة تنتظر الفطار الذي يأتي عند الظهر ، ويسألها الفطار عن ياسين ويخبره هي بالقصة . وفي احد الايام كما تروي بية ، مر الفطار صامتا ولم يكلمها لانه كان غاضبا . والحوار التالي يعرض كيف يستخلص الكورس الحقيقة من بية :

كورس : وايه هازعله ؟

بيه : اصلي مرة جيت هنا متأخرة

مالتوش

كورس : مرة بس ؟

بيه (يتردد) مرتين

كورس : مرتين يا بيه بس ؟

بيه : لا ثلاثة

كورس : يا بيه

(٣٠) المصدر نفسه ص ٤٠ ، جلال المصري آء باجل يا لمر ، الكلمة ص ٣ والافلاخ على آراء سرود الله في دور الكورس تظاير مقلد ء آء باجل يا لمر ء المسرح والسبيا ، كاتون الطي ١٩٨٨ ص ٢٨ وكذلك كتاب (حوار في المسرح الكلاسيكي) لانيلا المصرية ١٩٩٩ ص ٧٩ .

جبهة : لا كثير

بى انا مش فاكدة كام ؟ (ص ٣٢)

ويستحث الكورس ، فييا بعد ، امين على ان يعترف بحبه لجهية بعد ان كان يضميره :

كورس : طب وايه جاب ده هنا ؟

قول لنا ايه اللي جابك ؟

امين : كنت فايت ع التراب

صدفه وسمحت العديد

كورس : قلت صدفة ؟

امين : ايوه صدفة

كورس : انت يا اسطى امين بتكذب

امين : الله ، الله

ايه بقى لزوم الكلام ده ؟

كورس : انت بطلت الوايو بردي النهار ده

صدفه برضو ؟

امين : ايوه صدفه

كورس : يا ترى بطلته مرة قبل دي ؟

امين : ايوه ، مرة ؟

كورس : بطلته مرة ؟

امين : ايوه ايوه

كورس : قبلها

امين : ما تخلفوني

كورس : قول لنا كام مرة واخلص

امين : وانا يعني عقلي دقت

كورس : المههم

كل مرة في يوم خميس

يوم زيارة الميتين

امين : ايوه ، ايوه

كورس : تبقى صدفة يا امين

ولأحب ؟

امين (يصمت) (ص ٣٧ - ٣٨) .

ويقنع الكورس والد بهية بأن يوافق على زواجها من أمين كما مر في البحث من قبل ، ويناقش الكورس أيضا أمين في قراره بالذهاب إلى بورسميد للعمل في المعسكر الانجليزي :

كورس : حد يقدم الانجليزي ؟

يا ندامه

الآ دي

أمين : فيه ألوف في الكاسب غيري

كورس : غلطتين (ص ٦١)

وفي الفصل الثاني يستلم أمين بريقة بموت والد بهية ، ولكنه لا يغير زوجته بالنسبة ، وإنما يزعم ان والدتها تريد زيارتهم ، وأنه سيذهب إلى القرية ليأتي بها وحين تغادر بهية يلوم الكورس أمين :

كورس : مش حرام تذكب عليها

أمين : احنا غرب

والبلد بندر وله الليل طويل

ومالوش الليل صنين

انتو ليه مستعجلين

ع المناحة ؟

بكوره تعرف

كورس : بس كان حقت تاخذها معاك بهوت

أمين : تعمل ايه ؟

كورس : ع الأقل تشوف أبوها

أمين : فاضل ايه هاتشوفه فيه

كورس : برضه تخضر دفته وتودنه

قبل ما يضمه التراب (٩٨ - ٩٩)

ولا تؤكد المسرحية على فردية شخصياتها على الرغم من انها تتناول حوادث من الحياة الخاصة لهذه الشخصيات ، وإنما تؤكد على الخلفية الاجتماعية الواسعة ، التي تمثلها الشخصية ومصيرها الذي يرتبط بمصير الجماعة وتظهر المسرحية القوي التي تسيطر على هذا المصير وتوجهه^(٣١) . يمثل ياسين في المسرحية أي فلاح يستغله الاقطاعيون فيعاني ثم يثور ،

(٣١) برنامج احمد حمس ص ٤ ، آ د يا ليل يا ليل ، المسرح والسيتا كاتون الثاني ١٩٦٧ ص ٢٥ جلال العشري مقدمة آ د يا ليل يا ليل ص ١٩ .

ويمثل امين اي عامل قد تستعمله الثروة التي يوفرها الاحتلال الانكليزي لمن يخدمه . وتظهر المسرحية بوصفها ملحمة ، التغير الذي يطرا عليه حين يكتشف ان مصالحه الحقيقية مع العمال والناس الذين يجارون الاستعمار ، وبهية يمكن ان تكون اية امرأة تقاسي من فقد زوجها او ابنتها وزوجها ولكنها تحتل ذلك بشجاعة وتتحدى الموت بالأمل والحياة . وبما ان الشخصيات تمثل خلفية اجتماعية واسعة ولا تمثل انفسها فقط ، فان تفاصيل حياتها الخاصة لم تذكر ، وإنما ذكر ما يتعلق بالقضية العامة وهي الصراع ضد الاقطاع والاستعمار .

ولا تنفيذ مسرحية سرور ، بوصفها ملحمة يحدود الزمان والمكان^(٣٢) اذ ان الحوادث تشغل فترة زمنية طويلة وتحصل في اماكن مختلفة في مصر لتعرض بحرية اكبر مما في المسرحية الارسطوطالية نضال الفلاحين والعمال ضد من يستغلونهم ويحتلون بلدهم . ولا تفصل للمسرحية بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وإنما تساعد طريقة الرواية على تجميع هذه الازمان وتداخلها من اجل ان تتوضح استمرارية الحياة وتوالدها داخل الشخصيات . في الفصل الاول تحيا بيهية في الحاضر ، ثم تأخذ في رواية حزنها بعد موت ياسين وذلك جزء من الماضي وفيها هي تحكي ذلك يدخل امين فيعود الحاضر ثم يأتي الماضي مرة اخرى ، حين يروي امين للكورس قصة حبه لبهية ، وفي الفصل الثاني تظهر بيهية في بيتها ببورسعيد وذلك جزء من حاضر المسرحية . ثم تروي للكورس قصة مغادرتها ليهوت ، ويدخل امين فيمثل الاثنان حوادث يومها الاول في المدينة قبل سنوات ، ولذلك يمتزج الحاضر بالماضي . اما في الفصل الثالث فتكون بيهية قد فقدت زوجها ولكنه يظهر في مشهد من حياتها الماضية وسط الحاضر .

وليس في المسرحية قصة ذات بداية ونهاية محددين ، وهي كذلك لا تتطور الى ذروة يتبعها حل^(٣٣) وإنما هي سلسلة من الاحداث الكثيفة بنفسها ، ومع ذلك يساعد احدها الآخر في توليد التأثير الناجم عن صراع الانسان الدائم من اجل الحرية ، وفشل الاضطهاد في ان ينهي ذلك الصراع ، فالفصل الاول الذي يبدأ برواية بيهية لذكراتها الحزينة بعد موت ياسين وينتهي بزواج بيهية من امين ، حكاية مستقلة تعكس انتصار الحياة على الموت . والفصل الثاني حكاية اخرى مبنية على حياة بيهية مع امين في بورسعيد ويظهر فيه امين عاملا في المعسكر الانكليزي اولا طمعا في المال ، ثم ثائرا على ذلك الوضع مشاركا العمال الاخرين في الاحتجاج على المعاهدة المصرية - البريطانية . وهذا الفصل مستقل بذاته ايضا ، يصور الانسان وهو يتغير ويغير العالم . والفصل الثالث مجموعة من اللوحات عن بورسعيد المضطهدة في ذلك الوقت ، وينتهي بنداء موجه الى الناس بأن يواصلوا تضاضهم لينالوا القمر الذي حلمت به بيهية ، ولينفروا الحاضر الى مستقبل افضل .

والفصل الثالث ، وان كان مرتبطا بالثاني ، كامل في ذاته ويعين الفصلين الاول والثاني في توجيه الجمهور الى ان يبادر الى تغيير نفسه والعالم .

(٣٢) تراجع لطيفة الزيات ، لجيب سرور والمسرح لطيحي ، في المجلة ، نيسان ١٩٦٨ ص ٤٩ جلال المصري مقدمة ، آة ليل يا قمر ، ص ٢٠ .

(٣٣) تراجع جلال المصري مقدمة ، آة ليل يا قمر ، ص ١٩ .

ان تحليل مسرحي (لوموبا) و (آه ياليل يا قمر) يظهر تأثير بريشت في الوسائل الفنية التي استخدمها الكاتبان المصريان فالتغريب عن طريق التاريخية بين فيهما ، كما ان هدفها تصوير الجموع لا الافراد في صراعها السياسي والاجتماعي ، ولذلك لم تؤكد المسرحيتان على فردية الشخصيات . والمسرحيتان لا تثيران عواطف المشاهد بل تخاطبان عقله بمنطقية وتشجعيه على ان يتأمل في الامور التي تعرض امامه لكي يغير امثاله في الواقع . وليس في المسرحيتين قصة تقليدية تعتمد على تتابع حوادث تتطور وتنتهي الى حل ، وانما تتكونان من اجزاء مستقلة يمين احدها الآخر في الاثر الكلي للمسرحية وتستخدم المسرحيتان الكوروس استخداما فعالا ، في حين تنفرد مسرحية لوموبا باستخدام الموسيقى بوصفها عنصرا قاليا بذاته على الطريقة البريشتية .



قد يسلو ، لأول وهلة ، أن الحديث عن قضية المسرح الشعري أمر سلس مباشر لا تعقيد فيه سواء أكتنا نفراً أم نشاهد مسرحية « أوديب ملكا » لسوفوكليس أو « ماكيت » لشيكسبير أو « مدرسة الأزواج » لموليير أو « مصرع كليوباترة » لأحمد شوقي أو « مأساة الحلاج » لصالح عبد الصبور أو « السَّيل » لعلي كتمان . فهذه المسرحيات جميعا تتدرج من حيث شكلها وتكوينها ، ومن حيث اللغة المستخدمة في حوارها ، تحت تسمية « المسرح الشعري » . والمسألة في شكلها المبدئي المباشر ، لا تعدو أن تكون شعرا من جانب ومسرحا من الجانب الآخر ، ومفهوم كل من هذين اللوين من ألوان الفن واضح ومحدد . أو هكذا ينبغي أن يكون .

ومع ذلك فإذا كان الحرص أمرا واجبا عند الحديث عن أية قضية نود أن نعالجها على أساس من الموضوع العلمي ، فإن الحرص عند الحديث عن قضية المسرح الشعري يصبح وجوبه مضاعفا لأنه يقع في هذه المنطقة التي يتداخل فيها فرعان من فروع الفن ، كل منهما له كيانه وملاحقه ومنطقه التعبيري : أحدهما هو المسرح ، والآخر هو الشعر .

عن المسرح الشعري

وهنا أود أن أقول أن ما أهدف إلى عرضه على هذه الصفحات ليس دراسة « أدبية » عن أبعاد المسرح الشعري ، وإنما هو دراسة تدور داخل إطار يشكل النص المسرحي ، بوصفه الأدبي عنصرا واحدا من عناصره المتعددة . كذلك أبادر هنا فأذكر ، وأنا بسبيل تحديد هدف هذه الدراسة ، أني أدرك من البداية أن المسرح لم يمدم ، على امتداد العصور ، أن يجد من ينظر إليه من خلال المنظور الأدبي وحده في بعض الأحيان . يكفي أن أشير في هذا الصدد إلى ظاهرتين :

لطفي عبدالوهاب يحيى
أستاذ الخطابة ورئيس قسم المسرح
جامعة الاسكندرية

وأولى هاتين الظاهرتين هي أن النصوص المسرحية اليونانية القديمة التي كتبت أساساً بهدف واحد هو أن تؤدي في عروض يشاهدها كل المواطنين ، كان اليونان يستظهرون مقاطع كثيرة منها ويستشهدون بها في مواقف ومناسبات عديدة ، بوصفها شعراً في حد ذاتها بشكله ومضمونه الأدبيين ، سواء أكان ذلك بسبب انطباع باهت في حياتهم اليومية يوضح المقطع الشعري ألوانه ويجسدها ، أو بسبب صورة مبثرة في أذهانهم يلم هذا المقطع أو ذاك أطرافها ، أو كان هدفه مجرد الاستمتاع بجرس إيقاعي إجمالي يكمن في سطر أو سطور من الحوار الشعري . أما الظاهرة الثانية فهي أن فكرة « المسرح المقروء » ، كلون من ألوان النشاط الأدبي ، قد أصبحت تشكل اتجاهها موجوداً فعلاً يجد من يتم به ، من زاوية أو أخرى ، حتى من بين رجال « الفن » المسرحي أنفسهم ، بل إن بعضاً من هؤلاء يتخللون من إشارات وردت عند أرسطو في كتابه « صناعة الشعر » Poetica دعامة لهذا الاتجاه^(١) .

ولا أود هنا أن أتطرق إلى تفاصيل هاتين الظاهرتين أو أن أتعرض إلى سلامة وضعهما أو عدم سلامته من الناحية النظرية البحتة ، فالظاهرتان قد وجدنا ، وهما بذلك تشيران إلى ممارسة أدبية قامت ولا تزال قائمة فعلاً .

كذلك لا أود من الجانب الآخر ، أن أغوص وراء تفاصيل لغوية حول كلمة « دراما » drama^(٢) التي تعني في أصلها اليوناني « الشيء المؤدى » أو « الأداء » وليس الكتابة أو القراءة أو الاستماع ، أو حول كلمة « ثياترون » theatron^(٣) (التي اشتقت منها الكلمات الأوروبية الحديثة التي تعبر عن مكان المسرح أو حتى عن المسرح كمتصور شامل) والتي تعني في أصلها اليوناني « مكان المشاهدين » ثم صارت تعني « المشاهدين » ثم تدرج معناها ليصبح « العرض المسرحي » ذاته . هذا إلى جانب أن المقطع الأول منها وهو thea^(٤) يعني النظر أو « المشاهدة » أو « المشهد » ذاته ، ثم تطور ليصبح معناه « مقعداً في المسرح » - وهي تفاصيل واضحة الدلالة فيما نحن بصدد الحديث عنه .

والجاء الذي أودع هاتين الظاهرتين في حديثي كلا من دواعي الممارسة الأدبية والتأصيل اللغوي لأنطلق في معالجاتي لموضوع الدراسة من افتناع واقعي مؤداه أن المسرح بدأ في أساسه وفي نشأته التاريخية إزاء معرض أمام جمهور من المشاهدين ، وظل الخط الرئيسي فيه ، بغض النظر عن أية ظواهر جانبية ، يشير إلى مفهوم لا يستكمل العمل المسرحي كيانه معه إلا بالأداء والعرض والمشاهدة ، ومن ثم فإن الذي سأحدث عنه في هذه الدراسة هو المسرح الشعري بوصفه فناً يقدم فيه الشاعر أو الكاتب نصاً يقوم بتنفيذه فرق خشبة المسرح و ممثلون ، يقف من وراءهم منتج ويحاوهم فنانون مساعدون ومنظرون ومصممون وممثلون وإداريون . ويحاول هؤلاء جميعاً أن يقدموا نتيجة مجهودهم الشامل في هيئة عرض أمام جمهور من المشاهدين ، كما يحاولون عن طريق التسلية (أو الفرجة حسب اللفظة الأكثر تداولاً في الوسط المسرحي الآن) أن يطرحوا من خلال هذا العرض فكرة أو يثيروا قضية أو يتركوا انطباعاً لدى هؤلاء المشاهدين .

(١) لها بعض المسرح المقروء وراجع ، عز الدين اسماعيل : قديماً الآنسان في الألعاب المسرحية المعاصرة ، القاهرة : دار الفكر العربي (مجموعة المؤلف كتاب - عدد ١١٢) بدون تاريخ ص ٣٤ .

(٢) استخدمت هنا الحروف اللاتينية بدلاً من الحروف اليونانية ، وكذلك الحال مع الكلمات اليونانية الأخرى فليسير لزماني على الظاهر الذي لا يعرف اليونانية .

- ١ -

ومن هذا المنظور نجد أن رحلة الشعر مع المسرح كانت رحلة طويلة فعلا . وفي الحقيقة ، فرغم أن النثر هو الصيغة السائدة الآن في لغة الحوار المسرحي ، بينما لا يحتل المسرح الشعري (بمعناه المباشر الذي يشير إلى مسرحيات يكتب حوارها شعرا) سوى موقع محدود على خارطة الاهتمام المسرحي في الوقت الحالي ، إلا أن اتصال النثر بالمسرح أمر حديث إلى أقصى درجة إذا ما قورن بهذه الرحلة الطويلة التي قطعها الفن المسرحي منذ نشأته حتى اليوم . فبينما لم يصبح النثر صيغة « أساسية » للحوار المسرحي إلا منذ قرن واحد من الزمان ، فإن الشعر كان صيغة الحوار « الوحيدة » منذ أن عرضت مسرحيات إيسخيلوس Aeschylus على المسرح الأثيني في أوائل القرن الخامس ق . م .^(٣) وحتى أواسط القرن السادس عشر الميلادي ، ثم استمر بعد ذلك بشكل صيغة الحوار الرئيسية سواء في داخل المسرحية الواحدة أو على مستوى الإنتاج المسرحي ككل حتى أواسط النصف الثاني من القرن الماضي . ومع ذلك فعلى هذه اللحظة يبدو أن المسرح الشعري ، بمعناه المباشر الذي تحدث عنه ، لا يزال يمثل قيمة فنية لم يشهدها جمهور القرن الذي نعيش الآن عقوده الأخيرة أهم في غنى عنها . فالمسرح الغربي والمسرح العربي لا يزالان يعرضان مسرحيات ذات حوار شعري حتى هذه اللحظة ، بل إن من بين ما نلاحظه الآن أن بعض المسرحيات الثرية التي أثبتت عروضها نجاحا واستمرارا ظاهرين ، تماد صياغتها بالحوار الشعري ، سواء بشكل كلي أو جزئي ، لتثبت نفسها من جديد - كما حدث ، على سبيل المثال في حالة مسرحية بجماليون Pygmlion التي كتبها الكاتب الإيرلندي جورج برنارد شو George Bernard Shaw وعرضت في أواسط العقد الثاني من القرن الحالي ، ثم أعاد كتابتها شعرا بشكل جزئي الكاتب والشاعر الأميركي المعاصر آلان جي لارنر Alan Jay Lerner لتصبح مسرحية غنائية تحت عنوان « سيدتي الحسنة » My Fair Lady في النصف الثاني من الخمسينيات^(٤) .

وفي الواقع فإن التقليد الشعري لكتابة الحوار المسرحي بدأ طبيعيا واستمر كذلك بغض النظر عن الأسباب التي أدت إلى هذه العلاقة الطبيعية بين الشعر والمسرح - وهي أسباب اختلفت من عصر إلى آخر . وهنا نجد الصفة ، أو بالأحرى الطبيعة الشعرية للحوار نبتت في كنف اعتبارين كانا لا بد أن يؤديا إليها بشكل يكاد يكون تلقائيا . فالمسرح الشعري اليوناني - وهو أول شعر مسرحي معترف به اعترافا كاملا في كافة الأوساط^(٥) - ابتدأ في جذوره الأولى في مناسبات دينية ، والتحدث هذه البدايات الجذرية شكل أناشيد راقصة ، هي ما عرف باسم الأناشيد الديثرامية ، كانت تؤدي في الاحتفالات السنوية بعيد الإله ديونيسوس Dionysos إله المحاصيل والكروم والخمر ، وله التراما فيها

(٣) استقى منا تصورا من القرن الأول القديم كتبت جميعا بالشعر ، على أساس أن الحوار لا يزال دائما حوارا ولغتها الخلقية ، رغم الاتفاق إلى حد بعيد على طبيعتها المسرحية وهي لغويون يرجع إليها إلى ما قبل للمسرح اليوناني بآلاف سنة على الأقل . رابع :

— Etienne Drioton: Le Theatre Egyptien (Le Caire, 1942)

— H. W. Fairman (trans. and ed.), The Triumph of Horus, an Ancient Egyptian Sacred Drama, London, 1974.

— Theodor H. Gaster: Theopne — Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East, New York, 1977.

— Alan Jay Lerner: My Fair Lady — Musical play in two acts based on Pygmalion by Bernard Shaw, New York, 1956.

(٤) رابع حادثة ٣ أعاد .

بعد . وقد كان هذا في حد ذاته أمراً يقود إلى الشعر في سهولة ويسر ، بل لعل الأقدم أن نقول إنه لم يكن يشق إلا مع الشعر - فالذي كان يحدث في هذه الأعياد كان انشاداً وغناء ورقصاً ، وكلها تعبيرات إيقاعية تدعو بطبيعتها إلى الإيقاع الشعري . هذا إلى أن الجوهري ، وهو يدعو إلى لغة الانطباع والإيقاع لم يكن بعيداً عن لغة الشعر التي تحتل فيها الصور الانطباعية والأوزان بما لها من إيقاعات موسيقية للمكان الأول - وهو جوهر مستمر في المسرح اليوناني ، بعد أن تبلور ليتخذ صورته التي وصلت البناء مع إيسخيلوس ، أول الشعراء المسرحيين اليونان الذين وصل البناء عدد من مسرحياتهم الكاملة . أما الاعتبار الثاني الذي قاد إلى الطبيعة الشعرية للحوار المسرحي لدى نشأته في المجتمع اليوناني الذي شهد ميلاد المسرح ، فهو أن الكتابة والقراءة لم تكن قد انتشرت بين جمهور اليونان . وفي مثل هذا الظرف يصح التعبير الشعري ، بسبب ما فيه من إيقاع ، أقرب إلى الحافظة والبقاء في الذاكرة من التعبير النثري .

هكذا ، إذن ، ابتدأ التقليد ، وهكذا استمر بشكل طبيعي لا تكلف فيه . فالحوار المسرحي استمر حواراً شعرياً حتى بعد أن ألم جمهور المدن أو الدويلات اليونانية بالقراءة والكتابة ، وحتى بعد أن ابتعدت المسرحيات اليونانية بالتدرج عن الجوهري الذي سيطر على مسرحيات إيسخيلوس ، لتجده هذه السيطرة تقل ، وإن ظلت واضحة عند سوفوكليس Sophocles ، ثم ليتحول الأمر إلى حوار عقلاني يشكك في حكمة الآلهة على يد يوريبيدس Euripides ثم ليصل إلى نهاية الشوط فينقلب عند أريستوفانيس Aristophanes ، في أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الرابع ق . م . إلى مسرح ديني في موضوعاته ولسانه ^(١) ، بحيث لم تعد هناك من رابطة بينه وبين الدين إلا عقد المباريات المسرحية في المناسبة الدينية التي تمثلها أعياد الآلهة ديونيسوس ، واللا ملبح هذا الآله الذي ظل يشكل جزءاً من عمارة المسرح اليوناني ، يقوم في وسط الأوركسترا Orchestra أو الساحة التي كان يؤدي فيها أفراد الجوقة أو الكوروس Choros رقصاتهم وأناشيدهم في المنطقة الواقعة بين منصة التمثيل من جانب ومدبرات المشاهد من الجانب الآخر .

هكذا كان الأمر عند اليونان ، ومنهم انتقل التقليد الشعري إلى المسرح الروماني ، فالرومان كانوا تلاميذ اليونان ومقلديهم في أمور الثقافة عموماً ، وفي الفن على وجه التحديد ، سواء في ذلك مجالات الفن التشكيلي أو التعبيري - ومن بين هذه الأخيرة ، الفن المسرحي . وقد تغير المجتمع الأوروبي حين دخل بعد العصر الروماني في مرحلة العصور الوسطى بكل ما تبعها من سيطرة الانحياز الديني وسيطرة رجال الكنيسة بشكل أو بآخر على الحياة اليومية الخاصة والعامية . وهكذا حاول رجال الدين أن يمتدوا بالمجتمع عن كل ما يذكر بالثقافة الكلاسيكية (اليونانية والرومانية) بكل جوانبها ، ومن بينها المسرح ، على أساس أنها ثقافة وثنية . ولكن العروض المسرحية ما لبثت أن عادت عامرة مرة أخرى في كنف الدين ، وعاد معها الشعر كوسيلة للحوار من جديد - وإن كانت تفاصيل هذه العودة قد اختلفت بعض الشيء عما كان عليه ميلاد المسرح والحوار الشعري المسرحي عند اليونان .

لقد كانت الموسيقى الكنسية هي التي أدت إلى الشعر ، ومن ثم إلى المسرح والشعر المسرحي في العصور

(١) تجده الجوهري بشكل مسطر في مسرحيات إيسخيلوس ، ثم بشكل واضح وإن لم يكن مسطراً في مسرحيات سوفوكليس ، ثم يتحول الأمر عند يوريبيدس إلى حوار عقلاني يغلبه تفلالاً من التشكك على صغائر الآلهة ، ثم يصحى الأمر بالشعرية من الآلهة في بعض مسرحيات أريستوفانيس .

الوسطى . فالموسيقى الكنسية لم تكن تحوي ، في البداية ، سوى قدر بسيط من الالفاظ الانتهائية . وهكذا عمل القائلون على أمور الكنيسة على أن يدخلوا في هذه الموسيقى قدرا متزايدا من الجمل على أساس أن الكلمة تركز للحن وتساعد على التذكير به . وكانت هذه هي البدايات الأولى للمسرح وللحوار المسرحي . فالسطور أو الجمل المتزايدة التي أشرت إليها كانت تتعلق بالضرورة بالقصص الديني المتصل بالأحداث التي يذكرها الكتاب المقدس من بدء الخليقة حتى البعث . وبالتالي وجد القائلون على الكنيسة أن القصص الدينية يمكن أن تصبح ذات وقع أكبر وأعمق عن طريق التجسيد اذا تحولت الى مشاهد وأخذت شكلا حواريا بدلا من الشكل السردى . ومرة أخرى - هنا كما كان الحال عند ميلاد المسرح اليوناني - كان طبيعيا أن يكون الشعر هو وسيلة الحوار ، فهذه المشاهد الحوارية المسرحية قد ولدت وفتت في كتف الموسيقى الدينية بما لها من انيقاع هو بالضرورة عصب الايقاع الشعري . وهكذا لم يكن غريبا بعد ذلك أن يظل الشعر هو لغة الحوار بعد أن تحولت هذه المشاهد الكنسية ، بالتدرج ، الى عروض مسرحية خارج حدود الكنيسة ، لتتفرع بعد ذلك الى تشكيل كامل من المسرحيات تضم مسرحيات الآلام ومسرحيات المعجزات والمسرحيات الأخلاقية التعليمية .



هكذا ظل الشعر يشكل صيغة الحوار المسرحي في العصور الوسطى ، وهو وضع لم يتغير كثيرا في العصر التالي ، وهو عصر النهضة (أو البعث أو الأحياء) . ذلك أن عصر النهضة كان يمثل ثورة كاملة على ثقافة العصور الوسطى التي وقفت في وجه كل ما عمت للثقافة الكلاسيكية (اليونانية والرومانية بصفة) على نحو ما أسلفت . ومن هنا فقد كان أبرز مظاهر ثقافة العصر الجديد هو العودة المتدفعة من جانب مثقفيه الى النبع الكلاسيكي في الأدب والفن . ومن ثم في المسرح - ليهلوا منه ويقلدوه ويتأثروا به الى حد بعيد .

على أن ثقافة عصر النهضة لم تكن مجرد رد فعل ، مهما كان عنيفا ، لما كان يدور على ساحة الثقافة في العصور الوسطى . فالرياح التي هبت على المجتمع الأوربي آنذاك كانت رياح تجديد بدأت تسرب ثم تتغلغل فيه قبل أن تضح آثارها التي قدر لها أن تغير هذا المجتمع الى مشارف الحضارة الحديثة بشكل تدريجي ابتداء من القرن التالي حتى بلغت ذروتها في القرن الماضي . فعصر النهضة كان قد بدأ يشهد بداية النهاية بالنسبة للمجتمع الاقطاع الذي شكل نسيج العصور الوسطى ، ويظهر المجتمع التجاري الجديد أو بالأحرى بدايات ظهوره على حساب المجتمع الزراعي الاقطاعي ، وما صاحب هذه البدايات من عقلية تحاول الفكك من أغلال المجتمع القديم وتبحث عن المغامرة في التجارة وفي النظم وفي الفكر كأدوات تعينها على خلق مواطني لأقدامها بدأت تطورات جديدة تقدم نفسها على ساحة الفن المسرحي ، سواء في موضوعاته أو في صيغة حوار ، وإن كان ذلك قد تم بشكل رقيق رقيق بحيث لا يمكن أن نقول أنه شكل ظاهرة تعلن عن نفسها في وضوح صاخر .

وهكذا ، اذا كانت الكتابات المسرحية في عصر النهضة قد بدأت تشهد ، الى جانب الموضوعات الكلاسيكية التقليدية أو التي تهيج نهجها ، مسرحيات ذات موضوعات جديدة تتعلق بعضها بالتجارة والتجار وما يحيط بهم من ظروف أو يقوم بينهم من مشاحنات ، ويتعلق البعض الآخر بالصراع بين العلم والإيمان ويتعلق البعض الثالث بمظاهر

أو سمات أخرى من مظاهر وسمات العصر الجديد^(٧) فإن تطورا مشابها وموازيا بدأ يتسرب الى الحوار الشعري للمسرح وكأنه تلمس جذر للطريق الى مغامرة تهدف الى كشف آفاق جديدة . ذلك أن عددا من مسرحيات عصر النهضة بدأ النثر يتسرب الى بعض جمل الحوار فيها ، وهو تسرب تسلسل من عدد محدود من السطور في بعض المشاهد الى فقرات حوارية طويلة متصلة في حديث متبادل في مشاهد أخرى . ولكن - وهنا أستترك - دون أن لمس هذا الحوار النثري ما تقوم عليه المسرحية من ميثاق شعري يأتي قدر يستحق أن نتوقف عنده . وقد ظهر هذا الحوار النثري المتسلسل على سبيل المثال في مسرحية « هاملت » Hamlet وغيرها عند شكسبير Shakespeare (١٥٦٤ - ١٦١٦) ومسرحية « القصة المضجعة » للدكتور فاوستوس The Tragical History of Doctor Faustus عند كريستوفر مارلو Christopher Marlowe (١٥٦٤ - ١٥٩٣) ومسرحية « فيوليوني أو الثعلب Volpone or the Fox عند جونسن Ben Jonson ١٥٧٣ - ١٦٣٧ ومسرحية « دوقه مالفى The Duchess of Malfi عند جون ويبستر John Webster (حوالي ١٥٧٥ - حوالي ١٦٣٨) .

ونحن إذا حاولنا أن نجد تفسيراً موضوعياً لهذه الظاهرة ، أعني من حيث الشخصيات أو المواقف داخل المسرحيات ذاتها بحيث نستطيع أن نقول ان هذه الشخصية أو تلك محتمل أن يكون حديثها نثراً ، أو نقول ان هذا الموقف أو ذاك محتمل أن يكون وصفه أو الحوار فيه نثراً ، نجد أن هذا المطلق ينطبق على مواضيع الحوار النثري في بعض الأحيان ، ولكننا لا نلبث أن نجد الأمر يقلت من يدنا في أحيان أخرى ، بحيث تصبح المسألة عشوائية الى حد كبير . فإذا نظرنا الى هذا التسلسل النثري من حيث الشخصيات نجد أن الأشخاص ذوي المواقف الاجتماعية المتدنية تتحدث نثراً في أغلب الأحوال ، مثل المهرجين وأفراد جوقة الممثلين في مسرحية « هاملت » ومثل الخدام والسائس في مسرحية « القصة المضجعة » للدكتور فاوستوس ، ولكننا لا نلبث أن نجد أن الأمر لا يقتصر على هؤلاء ، فالأمير هاملت وأوفيليا ابنة رئيس الديوان الملكي في مسرحية « هاملت » والإمبراطور والدكتور فاوستوس والعلماء في مسرحية « قصة الدكتور فاوستوس » يتحدثون بالنثر كذلك في عدد من المناسبات . والشيء ذاته نجده إذا حاولنا أن نفسر المسألة من حيث المواقف التي تفصها المسرحية بغض النظر عن الشخصيات ، هنا أيضاً لا نستطيع أن نجد خطأ ثابتاً أو مستمراً . وهكذا لا نستطيع أن نقول مثلاً ان المواقف التي تسيطر عليها العاطفة أو فلسفة الحياة أو التأمل في مظاهر الكون ومجريات القدر هي التي يقدم فيها الكاتب حواراً شعرياً ، بينما يترك الحوار النثري للمواقف التي يتحدث فيها أشخاص المسرحية عن تفاصيل الحياة اليومية . وإنما تسير الأمور في تنقل بين الشعر والنثر لا أجد أنه يخضع لقاعدة ظاهرة (٨) .

(٧) من التبدلات والتجارب تقدم كمدال مسرحية شكسبير : تاجر البندقية ، من الصراع بين العلم والأيمان مسرحية كريستوفر مارلو : القصة المضجعة للدكتور فاوستوس ، من مظاهر وسمات العصر الجديد مسرحية بن جونسون : فيوليوني ، وقد ذكرنا للمسرحيين الآخرين في القرن ذاته

(٨) في مسرحية هاملت في الحديث نثراً ، على سبيل المثال ، في حلقه الأول والمخرج الثاني (شاهد ٥ - مشهد ٥) وهو حديث بين اثنين من الطبقة المنخفضة . ثم بين هاملت والممثل الأول في الجوقة للعبادة (شاهد ٢ - ١٠) حيث من أمور هاملت لا تحصل الشعر . ثم بين هاملت وأوفيليا (شاهد ٣ - ١٠) مع أن هاملت من الأسرة الملكية وأوفيليا من الطبقة الأرستقراطية والحديث يتطبع بالصور الشعرية

في مسرحية القصة المضجعة للدكتور فاوستوس يأتي النثر في حديث رويان السائس ودايمر الخادم (شاهد ٩) ورحم من الطبقة المنخفضة ، ولكن حديث دايمر (الخادم) في بداية مشهد ١٤ يأتي شعراً دون مبرر فهو حديث غير شعري . الحديث بين فاستوس ودوقه فابولوت (مشهد ١٣) حديث بين أرستقراطية فكرية وأخرى اجتماعية عجمي - نثراً في موضوع لا يحتمل ألا أنثر . حديث الإمبراطور مع فاستوس (شاهد ١٣) يبدأ نثراً ، وموضوع الحديث يتطبع بالنثر ، ولكن الإمبراطور لا يلبث أن يتحول حديثه ، وهو مستمر فيه ، الى شعر دون موجب شعري هذا التحول .

ويبدو ، في تصوري ، ان المسألة لم تكن تعدو أن تكون نوعاً من « الترميم » للمسرحية الشعرية بطور أو مقاطع من النثر نظر اليه الكتاب المسرحيون على أنه « أمر لا غبار عليه » ، ان لم يكونوا قد نظرو اليه فعلا على أنه نوع من التجديد المستحب الذي يمثل « صيحة العصر » آنذاك .

ولكن صيحة العصر هذه قدر لها ألا تفقد سحرها بسهولة . ففي القرن التالي (وهو القرن السابع عشر) ، رغم استمرار الشعر كأساس ملازم عند شعراء وكتاب وممارسين مسرحيين مثل كورنيي *Pierre Corneille* (١٦٠٦ - ١٦٨٤) ورأسين *Jen - Baptiste Racine* (١٦٣٩ - ١٦٩٩) ، سواء في المسرحيات التراجيدية أو الكوميديّة ، إلا أن شاعرا وكاتبا وممارسا مسرحيا معاصرا لها ، وهو موليير *Jean - Baptiste Moliere* (الذي كان يشكل معها قمة الكتابة المسرحية في فرنسا في القرن السابع عشر) خرج عن القاعدة التي التزم بها معاصراه الكبار - فرغم أنه التزم بالخط الشعري في الحوار في أغلب مسرحياته (التي كانت كلها مسرحيات كوميدية أو هزلية) التزاما كاملا ، إلا أنه استخدم الحوار الشعري والثري متداخلين في المسرحية الواحدة (على نمط ما رأيناه بين كتاب عصر النهضة) كما في مسرحية « أميرة إيليس » *Princesse D'Elide* (١٦٦٤) ولكن هذا الكاتب لم يقتصر على استخدام الحوار الثري بهذه الصورة « الترميمية » ، وإنما خطا خطوة أبعد من ذلك في جمال هذا الحوار ، وهكذا جعل الحوار « بأكمله » نثرا في عدد من مسرحياته ، سواء في ذلك المسرحيات الهزلية *Farce* مثل مسرحية « الطيب الطائر » *Le Medecin Volant* (١٦٥٩) أو مسرحية « زواج الكراه » *Le Mariage Force* (١٦٦٤) ، أو المسرحيات الكوميديّة التي كان من بينها « طيب رغم أنه » *Le Medecin Malgre lui* (١٦٦٦) ، و « البخل » *L'A-vare* (١٦٦٨) .

هكذا كسب النثر أرضا جديدة على حساب الحوار الشعري في عالم المسرح . ولكننا يجب أن نلاحظ أن هذا الكسب كان في جانب واحد فحسب وهو جانب المسرحيات « الكوميديّة » التي تركز بالضرورة على المفارقات اليومية المضحكة (أو هكذا على الأقل تبدو الأمور في ظاهرها) وهي مفارقات لا تحتاج بالضرورة الى تعبير شعري فصيح مما يريد الكاتب أن يوصله من خلالها الى جمهور المشاهدين . على أن هذا الكسب الثري الذي تحقق على يدي موليير في النصف الثاني من القرن السابع عشر بدأ للوهلة الأولى على الأقل ، وكأنه بسبيل أن يرسخ نفسه على حساب المسرح الشعري في أول العقد الثالث من القرن التالي حين ظهرت لأول مرة على المسرح مسرحية تراجيدية كتب حوارها كله نثرا - وهي مسرحية « المكايبة » *Les Machabees* التي كتبها الناقد والكاتب المسرحي الفرنسي لاموت *Antoine Houdart La Motte* (١٦٧٢ - ١٧٣١) لتعرض عام ١٧٢١ قبل أن تظهر مطبوعة في غضون العام التالي .

وقد كتب لاموت بعد ذلك ثلاث مسرحيات تراجيدية أخرى مستخدما الحوار الثري ، قدر لوحدة من بينها وهي « اينه دو كاسترو » *Ines de Castro* (١٧٢٣) أن تكون واحدة من الانجازات المسرحية التي حققت نجاحا كبيرا في القرن الثامن عشر . وكان هذا خليقا ، من الناحية النظرية ، أن يكون بداية الانجذاب الثري للحوار المسرحي الذي ظل الجانب التراجيدي فيه ، حتى ظهور مسرحيات لاموت ، حكرا على مملكة الشعر ، لا يمرّ أن يقترب منه

أحد ، ومع ذلك فعين أطل القرن التاسع عشر ، وحتى بعد أن بدأ يتقدم في عقده الرابع ، بدت الأمور وكأن الكسب الثري الذي حققته خطوة لأموت ، أو كان يفترض أنها حققت على حساب الحوار الشعري لم يكن سوى فورة مؤقتة إذ ما لبثت الشعر أن عاد ليحتل مكانته السابقة الراسخة كأداة أساسية للحوار المسرحي . ففي العقد الأول من القرن التاسع عشر ظهر الجزء الأول من مسرحية « فاوست » Faust (١٩٠٨) للشاعر الألماني جيته Johann Wolfgang von Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ، ثم ظهر الجزء الثاني منها في ١٨٣٢ في أعقاب وفاة الشاعر . وقد سيطر الشعر في هذه المسرحية على لغة الحوار سيطرة تكاد تكون كاملة بينما تراجع النثر إلى مكانة المحدود ومكانته المحدودة التي كان عليها في مسرحيات عصر النهضة ، حلية « ترصيعية » لا تزيد على ذلك كثيرا .

- ٢ -

على أن الحوار الثري في المسرح ، إذا كان قد انحل حتى الآن صورة التسلل الحذر أحيانا والجريء أحيانا أخرى ، إلى مملكة الحوار الشعري المسرحي ، فإن أمرا آخر أكثر خطورة كان قد بدأ يمس موقع هذا الحوار الشعري بشكل ، إن كان قد بدأ بسيطا في بدايته ، إلا أنه كان مقدمة لتطورات جذرية في فترة لاحقة . ذلك أن الأمر لم يقتصر في الفترة التي انتهت من الحديث عنها على الممارسات الثرية في الحوار المسرحي ، وإنما بدأنا نشهد إلى جانب ذلك ، تعليقات على هذه الظاهرة على مستوى « التنظير » سواء من جانب الكتاب المسرحيين أنفسهم أو من جانب غيرهم من المفكرين . في أواسط القرن السابع عشر كان بير كورني الكاتب الفرنسي المسرحي الذي رأيناه ملتزما بالحوار الشعري ، قد بدأ يعلق على استخدام الشعر كوسيط حوار في المسرح وجاء هذا التعليق غريبا ، أو على الأقل جديدا ، من جانب شاعر مسرحي ملتزم مثله ، ففي المناقشة أو الفحص examen الذي شكل أحد قسمين انقسمت إليها مسرحيته « أندروميد » Andromede (١٦٥٠) نجده يقول « لا بد أن اعترف أن النظم الذي يستخدم للحديث في المسرح ، يفترض فيه أن يؤخذ على أنه نثر . فنحن لا نتحدث عادة بالنظم . وبدون هذا الافتراض ، فإن الوزن والقافية سيبتعدان بالحوار عما هو حقيقي » .

ولكن إذا كان ما ذكره كورني يتضمن ادراكا لدور النثر في الحوار المسرحي من حيث الافتراض ، إلا أن هذا الكاتب لم يكن يريد ، من حيث الفعل ، أن يحول افتراضه هذا إلى واقع ملموس في ممارسته في مجال الكتابة للمسرح ، بل كان لا يزال أسير الحوار المسرحي النظم - ومن هنا جاء حديثه عن الحوار الثري « المفترض » في حقيقته تبريرا لا استمرار الحوار الشعري في عصر لم يعد من الممكن فيه تجاهل ظهور الحوار الثري في الأعمال المسرحية . وهكذا لم يحسم كورني قضية الاختيار أو التوفيق بين الحوار الشعري والحوار الثري في المسرح . والسبب الذي دعا إلى هذه الأزدواجية في تعليق كورني واضح ، فالمصر كان لا يزال في صميمه عصر التقليد الشعري في الحوار المسرحي . ومن هنا فإذا كان شيكسبير ورفاقه من الشعراء الانجليز عصر النهضة قد كتبوا حوارهم في القرن السابق (السادس عشر) بالشعر الموزون الخالي من القافية (إلا في الأغنيات حيث ظهرت القافية) ، فإن المسرح الفرنسي ، مثلا في كورني ورفيقه راسين وموليير (في المسرحيات الشعرية لهذا الأخير) قد تمسكوا بالتقليد الشعري كاملا ، فجاء حوارهم المسرحي ملتزما بالوزن والقافية معا .

ولكن إذا كان كورني قد مس موضوع الشعر والنثر في الحوار المسرحي دون أن يحوله إلى قضية بلان كاتين فرنسيين آخرين قد اقتربا به من حافة القضية فعلا : وأول هذين الكاتبين هو لاموت الذي التقينا به وبمسيرحاته التراجيدية النثرية منذ قليل . لقد كان هذا الكاتب مجددا يحاول التخلص من سيطرة القوالب التقليدية على المسرح ، سواء أكان مجال هذه السيطرة هو بناء المسرحية أو كان التعبير الحوارية عن هذا المضمون ، وهو ما أفصح عنه في مجموعة من الأحاديث أصدرها عام ١٧٣٠ تحت عنوان « أحاديث عن المسرحية التراجيدية » *Discours sur la Tragedie* رفض فيها النظم كأداة للحوار المسرحي مصورا إياه على أنه « مجرد ترتيب آلي للنثر » ولكن لاموت لم يدفع الموضوع إلى أكثر من هذا التصور العام ، فلم يتحدث عما يمكن أن يكون للنثر من مزايا تعطيه الحق الأول كأداة للحوار المسرحي ، وربما كان هذا نتيجة لأنه كان يفتقد المهوبة اللازمة لتقديم هذه المزايا ، كما يفترض دونوتيهو الناقد الأمريكي (٩) ، وإن كنت أود أن أضيف إلى هذا الافتراض أن لا موت ، رغم تحمسه للتجديد ، كان اهتمامه موزعا بين أكثر من فرع من فروع الأدب ، ومن ثم فإن المسرح لم يكن بالنسبة له إلا واحدا من هذه الفروع والأدب . وحتى في حدود هذا التصور فإنه لم يكتب ، كما مر بنا ، سوى أربع مسرحيات لم تشغل سوى ست سنوات من حياته الأدبية التي تشير الشواهد إلى أنها امتدت أكثر من ثلاثين عاما (١٠) . ومثل هذا التوزيع لا يسمح ، في تصوري ، بتحول الاهتمام بالوسيط الحوارية المسرحي إلى قضية .

أما الكاتب الآخر الذي اقترب من حافة القضية بالنسبة للتظنير فيها يخص الحوار المسرحي فهو ستندال *Sten-dahl* (وهو اسم الشهرة ، أو الاسم العلمي *Nom de Plume* الذي اتخذه الكاتب الفرنسي ماري - أنري بيل *Marie-Henri Beyle* ، ١٧٨٣ - ١٨٤٢) . ففي عام ١٨٢٣ نجد هذا الكاتب يقول في كتيب أصدره في عام ١٩٢٣ وأعيد طبعه بشكل أكثر عفا في ١٩٢٥ ، تحت عنوان « راسين وشيكسبير » *Racine et Shakespeare* « إنني على اقتناع كامل بأن المسرحيات التراجيدية ينبغي أن تكتب بلجينا ، نحن الشباب . . . الذين يتميزون بالميل إلى الجدل ، وتقلب عليهم الجدية ويتسمون بقدر من الغيرة - إنها ينبغي أن تكتب بالنثر ففي رأيانا هذه لم يعد البحر السكندري وأطول بحور الشعر الكلاسيكي وأكثرها طواعية للحوار عند شعراء المسرح) إلا وسيلة للتغطية على الغباء » (١١) . وقد ألح الكاتب إلى سبب ذلك في السطور الأولى التي افتتح بها مقاله حيث يذكر أنه « لا يوجد وجه لشبه بيننا وبين مجموعة المركيزات (مقابل اللوردات أو الباشاوات في مجتمعاتنا السابق) في حلهم المطرزة وشعورهم السوداء المستعارة التي كانت تكلف الواحد منهم ألف قطعة من العملة الذهبية . لقد أصدر هؤلاء أحكامهم عام ١٦٧٠ على مسرحيات راسين وفولجير . وهذان الرجلان العظيمان إنما كانا يهدان إلى أطراء ذوق هؤلاء المركيزات ، فكانا بذلك يعملان من أجلهم » .

(٩) Denis Donoghue: *The Third Voice*, Princeton, 1966, ch.I

(١٠) انقلب لاموت عضوا في الأكاديمية الفرنسية عام ١٧١٠ لتدبرها الواجهة التي التقى الله حصل عليه نتيجة لتأثير أشهر عشرة سنوات أو أكثر ، وظهرت اجديته للنشر لها في أثنى عام ١٧٣٠ .

(١١) مترجم إلى الإنجليزية وتضمن ضمن مجموعة تصورات في النظرة والفكر المسرحيين من العصر الروماني حتى برناردشكي . جميعا رويها ونشرها *Bernard F. Duke* عام ١٩٧١ في نيويورك تحت عنوان *Dramatic Theory and Criticism - Greeks to Grotowski* وسأشير إلى أنه للمجموعة من المتصورات بعد الآن تحت

ولكن ، سنتدل ، شأنه شأن لاموت ، لم يتنجح في أن يدفع مسألة الصيغة اللغوية المناسبة للحوار الشعري الى أبعد من حافة القضية . فالمسرح لم يكن شغله الشاغل ، بل كان في واقع الأمر بعيدا كل البعد عن أن يكون شغله الشاغل إذ كان هذا الكاتب روائيا وكاتب مقالات في المقام الأول ، وحتى مقالاته كانت من النوع الموسوعي الذي يغطي دائرة واسعة من المواضيع لا تسمح لواحد منها أن يتفرد باهتمام يتصف بالاستمرارية اللازمة لتحويل الحديث عنه الى قضية (١٢) . أما عن السبب الذي قلعه في بداية المقال كأساس لهجومه على الحوار الشعري ، فرغم التلميح الذي يقترب من التصريح بأن الفن المسرحي يجب أن يكون من أجل الشعب وليس من أجل الأرستقراطية الموسرة ، وهي طبقة تفضح كلمات الكاتب بالكشك في جديتها وسلامة أحكامها ، من حيث أن المسرح بالنسبة لهذه الطبقة الغارقة حتى أذنيها في الثروة هو مجرد أداة للترفيه - إلا أن حديث استندال في هذا المجال ربما اقترب من « حديث الصالونات » عن شعبية الفن المسرحي ، التي تستوجب إبتعاده عن الحوار الشعري (أكثر من اقترابه من « قضية » الفن المسرحي وأداة الحوار التي تلائمها أو لا تلائمها ، شعرا كانت أم نثرا . فالكاتب قد تنقل داخل محيط من الأرستقراطية منذ فترة اقامته في فرنسا وكان يغشى مجتمع الصالونات في باريس ، بينما كان لديه من فسحة الوقت وسعة ذات اليد ما جعل في مقدوره ، خلال ست سنوات أو أكثر قصاها في إيطاليا ، أن يختلط بالنخبة الأرستقراطية المثقفة ، سواء من بين الإيطاليين أو غيرهم من شخصيات المجتمع الأوروبي المحلي الذين وجدوا في هذا البلد بسحره الكلاسيكي المتوسطي منتجما ، يطول فيه المقام أو يقصر ، لممارسة الترف الاجتماعي والذهني - وهو أمر ترك بصماته على حياة استندال وكتاباته (١٣) .



لم يتوصل المنظرون ، اذن ، ابتداء من أواسط القرن السابع عشر وحتى أواسط العقد الثالث من القرن الماضي ، الى أن يجعلوا من موقفهم إزاء المسرح الشعري قضية محددة يطرحونها على الرأي العام بشكل مذهب يتحدث من منطق ومنطلق الأسباب والمسببات ، وإن كانوا قد عرفوا بموقفهم هذا بما لا يدع مجالاً للالتباس في اتجاهه . ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد ، فقد شهدت العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي والعقد الأول من القرن الحالي - في غضون خمسة وثلاثين عاما ليس إلا - ميلاد حركتين كبيرتين حول لغة الحوار في المسرح ، وهما حركتان شكلتا هجوما مباشرا على المسرح الشعري ، ليس بمفهومه التقليدي كمسرح يكتب حوارها شعرا فحسب ، بل كتصور يتخطى الحوار ذاته لتصبح معه هذه التسمية شيئا لا يتعلق بالشعر (بمفهومه المتعارف عليه) أو بالحوار اللفظي أساسا .

وقد قدر هاتين الحركتين أن يكون لهما من الصدى ما أثر على فكرة المسرح الشعري من أساسها - وهو صدى ما زال يتردد حتى الآن في مناقشات ومناقشات مضادة سواء حول أهمية المسرح الشعري ومبررات وجوده ، أو حول التصور الذي يجب أن يكون عليه هذا المسرح . وقد تمثل كل هذا في ظاهرة واضحة هي : تنقبت مفهوم المسرح الشعري

(١٢) كتب استندال في مجالات الرواية والسيرة والسرقة والفن والسياسة وعلم الأحياء وغيره من المجالات .

(١٣) انظر استندال في إيطاليا بين ١٨١٤ و ١٨٢١ ومن بين الجسورة الأرستقراطية التي احتلها بها خلال هذه الفترة الشاعر الإنجليزي لورد بايرون Lord Byron و الكاتبة الفرنسية مدام دي ستال Mme. De Stael والشاعر الإيطالي موني Monti الذي اعتبره استندال أعظم الشعراء الموجودين على يد أجياله آنذاك .

بتصوره التقليدي الذي رأيناه يسود وسيطر منذ أوائل القرن الخامس ق. م. حتى أواسط القرن الماضي ، بحيث أصبحت لدينا مجموعة من التعريفات التي تتصل بموضوع العلاقة بين الشعر والمسرح ، فبدأنا نسمع عن (الشعر المسرحي) و (المسرح الشعري) و (شعر المسرح) و (الشعر في المسرح) و (النظم المسرحي) و (المسرح المنظم) ، وهي تعريفات لكل منها مدلول أو مضمون يرى أصحابه أنه لا يجوز تحطيه إلى مضمون آخر ، بل يرون في بعض الأحيان أنه هو المضمون الوحيد الذي لا يجوز أن يكون هناك غيره كما سنرى بعد قليل . وهي أصداء ما لبثت أن وصلت ترددها إلى عالمنا العربي فتركت أثرها إما بشكل مباشر من حيث الممارسة أو الرأى فيما يخص الحوار المسرحي ، وإما بشكل جانبي عن الشعر والنثر وأشكالهما وما قد يكون بينهما من تداخلات ليست بعجبة ، في جانب منها على الأقل عن قضية المسرح الشعري .

وقد كانت الشرارة الأولى التي اندلعت منها هاتان الحركتان هي « حركة الطليعة » *Avant-garde* التي ظهرت في فرنسا في أواسط القرن الماضي لتعطي للفن تصورا جديدا يصبح معه وسيلة لتطوير المجتمع . وقد كانت هذه الحركة في الواقع مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتضاعلات التي اعتزل بها المجتمع الفرنسي وبقية المجتمع الأوروبي في أواسط القرن كآثر من آثار الحركة الصناعية النامية ، بكل ما أدى إليه هذا النمو من تناقضات اجتماعية . وكما انتقلت الثورة الشعبية التي اندلعت في فرنسا عام ١٨٤٨ إلى بقية الدول الأوروبية ، فقد انتشرت حركة الطليعة كذلك خارج الحدود الفرنسية لتصبح حركة أوروبية عامة ما لبثت أن تبلورت ملامحها الفنية في كيان مستقل عن العمل السياسي ، يعبر عن تطلعات المجتمع دون أن يتحول على أداة في يد المهيجين السياسيين - وهو أمر بدأ يتم في السبعينات من القرن الماضي (١٤) .

وقد كان صاحب الحركة المسرحية الأولى التي كانت تناجا طليعيا لحركة الطليعة ، والتي واجهت المسرح الشعري بعنف لم يسبق له مثيل ، هو الكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن *Henrik Johan Obsen* (١٨٢٨ - ١٩٠٦) . وقد ابتدأ إبسن حياته شاعرا ما لبث أن وصل إلى القمة في فن الشعر ، ثم قدم به عددا من المسرحيات بلغ ١٢ مسرحية على مدى ١٧ عاما بين ١٨٥٠ و ١٨٦٧ ، لم تظهر فيها الأفكار ضمنية من الحوار الثري في بعض المسرحيات على لسان الفلاحين وأفراد الطبقات الاجتماعية المتدنية الأخرى ، كما في مسرحية « المتظاهرون » (١٨٦٣) على سبيل المثال . ولكنه حين وصل إلى ذروة نجاحه في آخر هذه المسرحيات الشعرية ، وهي مسرحية « بيرجنست » التي ظهرت عام ١٨٦٧ (١٥) اتجه بكل اندفاع في الاتجاه المضاد ، وهو اتجاه الحوار الثري ، ليكتب من خلاله ١٤ مسرحية على مدى ثلاثين عاما ، مبتدئا بمسرحية « عصابة الشباب » في ١٨٦٩ ومنتها عام ١٨٩٩ بمسرحية « عندما نفق نحن الموق » .

Renato Poggiali: The Theory of the Avant - Garde (English tras. by Gerald Fitzgerald), Harvard University Press, (1٤) 1968, pp. 8 — 12

(١٥) طبعت المسرحية في كوبنهاغن في ١٤ نوفمبر ١٨٦٧ لأول مرة ، وطبعت للمرة الثانية بعد ذلك بأسرع وقت وأجبع :

D T C, p. 559, n.1.

هذا الاندفاع المضاد للمسرح الشعري أثار إعجاباً وضجة شديديتين في الوسط المسرحي اختلط كل منهما بالآخر . ولكنه لم يقتصر على ذلك ، فقد أصبح في الواقع مذهباً فنياً لا يحيد عنه بالنسبة هنريك إبسن ، فبعد ١٤ سنة من بدء هذا الاتجاه (وفي الواقع حتى آخر حياته) كان لا يزال على إصراره المتفعل على أن المسرح الشعري قد انتهى عهده إلى غير رجعة ، وهو ما نجده في شكل مدّيب في خطاب أرسله إلى الممثلة لوسي فولف في ١٨٨٤ حيث يقول : « إن فنّان المشاهد الذي يتخصص في مسرح اليوم ينبغي ألا يتقبل التعامل مع النظم (الشعر المنظوم) ، اذ من غير المحتمل أن النظم سيستخدم في حدّ يستحق الذكر في المستقبل المنظور . ذلك أن أهداف المهتمين بالمسرح في المستقبل يكاد يكون من المؤكد أنّها لن تتوافق مع هذا النظم ، ولذلك فإنّه مهضي عليه دون نزاع ، لأنّ الأشكال الفنية تندثر ، كما اندثرت الأشكال الحيوانية في عصور ما قبل التاريخ » حين ينقضي عصرها^(١٦)

هذا من الحركة الأولى التي شكّلت أول هجوم حقيقي يصوب نحو أساس الموقع الذي احتله المسرح الشعري حتى ذلك الوقت . أما الحركة الثانية التي كانت على مستوى هذه الخطوة في قوتها وفي ثورتها فهي تلك التي أقدم عليها في ١٩٠٥ كاتب ومصمّم مسرحي هو إدوارد جوردون كريبج Edward Gordon Craig . ففي هذه السنة أصدر كريبج كتاباً تحت عنوان فنّ المسرح The Art of the Theatre ضمنه فكرة بالغة في غرابتها فيما يخصّ تصوّره لمقومات المسرح من حيث أنّه نظر إلى الحوار (سواء أكانت لغته شعراً أم نثراً) على أنّه عنصر لا تكاد تكون له أهمية بالمرّة في بناء المسرحية . ويبدو أنّ الفكرة ، رغم أنّها كانت تشكّل في غرابتها قفزة ثورية بالنسبة لما كان موجوداً عند السطح آنذاك ، إلّا أنّها كانت تجيب بشكل أو بآخر ، على أوهامات أو تسوّلات كانت تنتظر من يفجرها ، اختلافاً أو اتفاقاً مع ما كان قائماً بالساحة الفنية المسرحية . إذ ما لبث هذا الكتيب أن ترجم ونشر في عدد من اللغات الأوروبية ، كما دمي صاحبه ليتبع ويخرج عدداً من المسرحيات في شتى العواصم الفنية في أوروبا والولايات المتحدة . هذا بينما أثار الكتيب إعجاباً زائداً من أعلام مسرحيين مثل الشاعر والكاتب المسرحي وليم بتر بيتس William Butler Yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٩) والممثل والمخرج الفرنسي جان لوي بارو Jean Louis Barrault (١٩١٠ - ؟) بينما تعرّض لهجوم من علمين مسرحيين آخرين في حجم الكاتب المسرحي الإيرلندي جورج برنارد شو George Bernard Shaw (١٨٥٦ - ١٩٥٠) والمصمّم المسرحي الأميركي لي سيمونسون Lee Simonson (١٨٨٨ - ١٩٦٧) . وقد كان كل ذلك في الحقيقة انعكاساً للأثر العميق الذي تركته أفكار كريبج فيما يخصّ اتجاهه المنكود على مسيرة الفكر والفن المسرحي خلال القرن الحالي في كلّ من أوروبا وأميركا على السواء .

كان هذان هما التصورين اللّذين تركا بصماتهما بوضوح على الحركة المسرحية منذ بداية السبعينيات في القرن الماضي وحتى هذه اللحظة . ولينبذا بالتصوّر الثاني الذي رأينا جوردون كريبج يفجره في منتصف العقد الأول من القرن

الحالي ، رغم أنه جاء من الناحية الزمنية ، متأخراً عن التصور الذي طرحه هنريك إبسن قبل ذلك بثلاثة عقود ونصف المئتين ؛ وذلك لأن ما طرحه كرييج كان في حقيقة الأمر مصوباً ليس إلى الاختيار الشعري في مقابل الاختيار النثري كصيغة من صيغ الحوار ، وإنما كان تصور كرييج ، كما رأينا ، مصوباً نحو الحوار ذاته كمقوم من مقومات المسرح وأرى هذا المصمم المسرحي أنه قد تجاوز عصره ومبررات وجوده من حيث قدرته على التعبير عن الطبيعة الشعرية للمسرح .

ولنستمع إلى ما ذكره كرييج في دراسته التي قدمها في هذا الصدد والتي أسلفت الإشارة إليها . أنه يقدم تصوّره في هيئة حوار يفترض أنه دار بين خريج ومشاهد متحمس حول النص الشعري لمسرحية معروضة . وبعد أخذ وردّ حول قيمة الحوار في حد ذاته يتنجع المخرج في اقتناع المشاهد بأنه إذا وجدت « فكرة » للمسرحية وأمكن تنفيذها بحيث تصبح صالحة للعرض أمام جمهور المشاهدين بأية صيغة ، حتى ولو كانت هذه الصيغة شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن الحوار الذي يصنعه الشاعر ، فإن ذلك يكون شيئاً مقبولاً ، بغض النظر عن نوعية هذه الصيغة وحين يوافق المشاهد حل ذلك بطرح المخرج تصوّره الأخير (وهو في حقيقة الأمر تصوّر كرييج) في عبارات قاطعة وواضحة هي « إن فنان المسرح في المستقبل سيبدع قطعاً الفنية من الحركة والمنظر والصوت . ليس هذا غاية في البساطة ؟ وحين أقول الحركة فإني أعني الحركة العادية والرقص ، وهما نثر الحركة وشعرها . وحين أقول المنظر ، أعني كل ما تقع عليه العين (في المسرحية) مثل الإضاءة والأزياء والمناظر . وحين أقول الصوت ، أعني الكلمة المنطوقة أو الكلمة المغناة في مقابل تعارفي مع الكلمة المقروءة . وذلك أن الكلمة التي تكتب لكي تلقى فعلاً ، والكلمة التي تكتب لكي تقرأ ، هما شيان يختلف كل منهما عن الآخر كل الاختلاف » (١٧)

والحديث واضح في نصّه ومبهمونه . إن كرييج لا يلغي شاعرية المسرحية ، ولكنه يُحوّل هذه الشاعرية إلى « إيقاع » لا تشغل فيه ألفاظ الحوار ألا أقل حيز ممكن وهو الحيز الذي يكفي لإعطاء هيكل الفكرة التي تدور حولها المسرحية ، بينما يترك لمقومات المسرح الأخرى - الحركة والمنظر والصوت - تجسيد هذه الفكرة وإعطائها الشاعرية المطلوبة ، أو بالأحرى الإيقاع المطلوب لاقتناع المشاهد بموضوع المسرحية . فماذا عن هذا التصور ؟ اعتقد أني لا أبالغ إذا قلت أنه يجرّأنا إلى قدر كبير من الحرية ، وبخاصة إذا كان من بين المهتمين بالمسرح والحركة المسرحية شاعر يحسّ أن الشعر ليس تعبيراً لفظياً وإيقاعاً محسوب ، وإنما هو حركة داخلية فيها من الترابطات والتصورات والإبداعات ما يجعلها في ذهن الشاعر وخيلته إلى مناظر وألوان وأصوات .

ولكن يبدو أن بعض المهتمين بالمسرح لهم رأي آخر في هذه الحركة الداخلية التي تتمثل في صدر الشاعر ، وهم يرون أن الترابطات والتصورات والإبداعات التي يعيشها الشاعر لا تتغير عند من « يسمعها » إلا عن انطباع غامض ،

(١٧) نص الحوار منقول في صفحات ١١٣ - ١٣٧ (القلعة المظلمة من ١٣٧) ضمن مجموعة قصص من لفظة المسرح الحديث، جمعا ورتبها وترجمها Eric Bentley تحت عنوان :

The Theory of Modern Stage (Penguin Books), 1962

بينما لا تنتقل بكلّ جريئتها الموثقة الى رؤاد المسرح الذين جاءوا « ليشاهدوا » المسرحية وليس لكي يسمعوها حوارها - أو هذا ، على الأقل ، هو ما نستنتج في وضوح كامل من المقدمة التي كتبها جان كوكتو Jean Maurice Cocteau (١٨٨٩ - ١٩٦٣) ، الشاعر والكتّاب المسرحي والناقد الفرنسي في المقدمة التي كتبها عام ١٩٢٢ لمسرحيته « حفل زواج في برج إيفل » Les Maires De la Tour Eiffel التي كانت قد عرضت في السنة السابقة لهذا التاريخ - وهي مقدمة يعبّر فيها كوكتو عن هذا « الأيقاع الشعري » الذي دعا اليه كبريخ قبل ذلك بسبع عشرة سنة ، والذي تتضمنه « مشاهد المسرحية كمختصر يأخذ مكانه في المقدمة على حساب الحوار الشعري .

ان كوكتو يقول ببساطة في هذه المقدمة « اني أنكر كلّ ما هو غامض بقدر ما أحب أن أوضح كل شيء وأضع تحت كل شيء الخط الذي يؤكد » . ثم يضي في تعداد المشاهد التي ينقلها من المجتمع الحيّ الى خشبة المسرح في نبضها وعفويتها ، ليصفها في نهاية الفقرة بأنها « تشكل الشعر المعجز للحياة اليومية » وأخيراً نجد ، وهو في نهاية تقديمه للمسرحية ، ينظر كل ما ذكره من قبل فيقول « ان حركة مسرحي تنبثق من المشاهد الموجودة ، بينما لا تظهر هذه المشاهد في النص . والسبب في ذلك هو اني أقدم (شعر المسرح) بدلا عما اعتدنا من (شعر في المسرح) ، ان (الشعر في المسرح) مثله مثل شرط من المخزومات (الدائيل) الدقيقة الرقيقة لا يمكن أن يراها المشاهد عن بعد ، بينما ، (شعر المسرح) ينبغي أن يكون من المخزومات (الدائيل) الخشنة مثل حيال السفينة ، انه سفينة في البحر . ان مسرحية (حفل زواج فوق برج إيفل) تعادل في رهبتها قطرة من الشعر تحت المجهر ، فالمشاهد تتناسق مع بعضها كما تتناسق الألفاظ داخل القصيدة الواحدة » (١٨)

هذا هو التصوّر الذي قدمه كوكتو ، والذي دُعم به تصور كبريخ الذي يرى فيه ان شعر المسرح يكمن في مشاهد وليس في حوار . وقد حاول الناقد الأميركي دنييس دونوجيهو Denis Donoghue في أواسط الستينات بين شعر الحوار وشعر المشاهد فقال « ان (الشعر) في المسرح الشعري ليس بالضرورة بناء لفظيا . انه يسري في بناء المسرحية ككل ، بمعنى أن الشعر لا يوجد في أي عنصر واحد بالتحديد من عناصر المسرحية على حدة ، ولكنه يكمن في الطريقة التي تعمل بها كل هذه العناصر في تناسق (ويكون وجوده) بالدرجة التي يتم بها هذا التناسق » (١٩)

ولكن اذا كان هذا الناقد الأميركي قد حاول في نوع من التوفيق آيا كانت درجته أن يجد للحوار الشعري موقعا في المسرحية الى جانب عدد آخر من مقوماتها ، فقد جاء الناقد الانجليزي آرنولد هنتشلف Arnold Hinchliffe في أواخر السبعينات (١٩٧٧) يحاول أن يدفع الحوار الشعري من جديد عن هذا الموقع المحدود ، فيقول « اننا يجب أن نذكر أن المسرحية خلاف القصيدة الغنائية ، ليست تكوينا لفظيا في المقام الأول ، ان الألفاظ تنبع (في المسرحية) من البناء التحتي للحدث والشخصية ، فقد أشار أرسطو بوضوح الى أن الشاعر - أو الصانع - ينبغي أن يكون صانعا لحبكة

المسرحيات قبل أن يكون صانعا للسطور المنظومة . فهو قد سَمَّى صانعا (هذا هو المعنى اللغوي للفظه *poetes* التي جاءت منها لفظة *poet* الانجليزية) لأنه يحاكي (ما هو موجود في الطبيعة) ، والشئ الذي يحاكيه هو الأحداث (٢٠)

والمعنى الذي يقصد اليه الناقد الانجليزي واضح من حيث ابرازه للحدث والشخصية على حساب الحوار الشعري ، كما أن الاستشهاد الذي استشهد به من كتاب أرسطو عن الشعر أو بالأحرى عن « الصناعة » *Poetica* حسب المعنى الأصلي للكلمة اليونانية ، لا تحريف فيه . (٢١) ومع ذلك فإن هناك قدرا من « التطويع » للمعنى الذي قصد أرسطو الى التعبير عنه من حيث أن الناقد انتزع الفقرة التي كتبها أرسطو من اطارها الزمني في السطر الأخير من القرن الرابع ق . م . الى اطار زمني آخر هو السطر الأخير من القرن العشرين الميلادي . فالحدث عن الحوار الشعري في عصر أرسطو لم يكن حديث مفاضلة بين الصيغة الشعرية للحوار وبين البناء التحقي للحدث والشخصية لسبب بسيط هو أن الحوار المسرحي الشعري في عصر أرسطو كان أمرا مفروغا منه ولا بدليل عنه ولا مفاضلة بينه وبين غيره من عناصر المسرحية ، أيها يحمل محل الآخر أو يتقدم عليه . وإنما كل ما فعله أرسطو هو أن الشاعر ، وهو يصعد كتابة مسرحية ، ينبغي ألا يترك نفسه للشعر فحسب (وهي صفة ملازمة له سواء أكتب شعرا غنائيا أم ملحما أم مسرحيا) وإنما ينبغي أن ينتبه الى بناء المسرحية في المقام الأول ، أما الصيغة الشعرية للحوار فهي أمر لا عيب عنه وليس هناك من تصور آخر خلافا .

هل أن الأمر لم يكن تضيقا ، على طول الخط ، على الحوار الشعري المسرحي من جانب النقاد المعاصرين ، فقد حاول ناقد انجليزي آخر هوت . س . وورزلي T. C. Worsley أن يشير في أوائل الخمسينات (١٩٥٢) الى المبالغة التي يعتمد عليها أنصار تقديم « شاعرية المشاهد » على « شاعرية الحوار » ، وهو يصعد نقده لمسرحية « موت بالغ متجول » *Death of a Salesman* للكاتب الأميركي المعاصر آرثر ميللر *Arther Miller* وكانت قد ظهرت عام ١٩٤٩ وجاء حوارها مبالغا في بساطته بينما حاول مخرجها ، ايليا كازان *Elia Kazan* أن يبرز شاعريتها عن طريق الاهتمام بالعناصر المسرحية الأخرى .

وقد جاء النقد الذي قلّمه وورزلي على النحو التالي « ان الشعر يتكوّن من ألفاظ ، وفي المعالجة الشعرية لا يمكن أن يكون هناك نجاح ، في نهاية المطاف ، إلا عن طريق الألفاظ وفي وسع السيد كازان أن ينتج أو يخرج ما يشاء ، كما أنّ له أن ينتفع بكل حيل الأضامة والمجموعات والتشكيل والتوقيت لكي يستحضر الأجواء المطلوبة في العمل المسرحي ، ولكن أي عنصر من هذه العناصر السابقة لا يمكن أن يكون بديلا عن الألفاظ ، التي لم تكن ، بكل بساطة ، متوقّفة في المسرحية » (٢٢)

Arnold p. Hinch life: Modern Verse Drama, London, 1977, p.4.

(٢٠)

Aristoteles: Poetica, Ix, 9

(٢١)

T. C. Worsley: The Fugitive Art, London, 1952, p. 96

وقد أعاد ورزلي بذلك شيئا من التوازن للصورة التي يجب أن يكون عليها المسرح الشعري من حيث أن الإيقاع اللفظي الحواري يشكل جانباً من جوانب التعبير لا يمكن أن يكتمل العمل المسرحي بدونهُ . وأرد أن أضيف إلى رأي الناقد في هذا الصدد أنه رغم القدرة الفائقة للألوان اللغوية المختلفة على التعبير ، إلا أن أقصى ما يمكن أن تصل إليه بعض الفنون التعبيرية (مثل الرقص والموسيقى) هو أن تعطي انطباعاً . والانتطباع ، بغض النظر عن مدى الوضوح الذي يمكن أن يصل إليه ، يظل في عصبته الأخيرة « انطباعاً » يختلف من حيث طبيعته عن « التحديد » . فالانتطباع يختلف بالضرورة من شخص إلى آخر حسب ظروف الشخص وتجاربِهِ الماضية وتركيبهِ السكولوجي وقدرته على التخيل . وإذا كان الانتطباع أمراً قد يكون مطلوباً لدائه في بعض أجزاء المسرحية لظهور طبيعة موقف أو توصيل إيماء معين إلى المشاهدين . فإن التحديد أمر لا يمكن تجاهله بوصفه الوسيلة الأكثر وروداً في تداول الأفكار ، بل أن هناك مواقف يصل الأمر فيها إلى أن يصبح التحديد في أدق صورة هو محور الارتكاز الذي لا يحصى عنه في التعبير عنها . ولعل خير وأبلغ ما يمكن أن نصور من خلاله هذا المعنى هو موقف هاملت حين تصل به الحيرة إلى ذروتها ويريد أن يضع حداً لما يعانيه بسببها فيطلق عبارته الشهيرة « أكون أولاً أكون ، هذه هي القضية ! » وهي عبارة لا أتصور أن أي وسيط فني آخر ، غير ألفاظ الحوار ، يستطيع أن يعبر عنها بهذه الصورة الحاسمة من التحديد .

- ٤ -

كان هذا الحديث عن طبيعة المسرح الشعري ، وهل بالإمكان أن يصبح المسرح شعرياً بغض النظر عن وجود الحوار في الموقع المؤثر من المسرحية ، وأنقل الحديث الآن إلى ما يمكن أن يكون للمسرح الشعري ، أو على وجه التحديد ، الحوار المسرحي المكتوب شعراً من مزايا يتفوق بها على الحوار النثري ، وإذا ما كانت هناك مواقف يحسن فيها أن يتراجع الحوار الشعري أمام الوسيط الحواري المتثور .

وقد أسلفت الإشارة إلى أن أبسن كان أول من فجر الموقف الذي يستبعد الحوار الشعري كمقوم من مقومات العمل المسرحي . واستبدل به الحوار النثري . وهو يدعّم اتجاهه هذا في رسالة كتبها عام ١٨٧٤ يقول فيها « إن ما أودّ أن أوصله للقارئ هو أن ما يقرؤه شيء قد حدث فعلاً ، ولو استخدمت النظم لحلت دون تحقيق الهدف الذي أقصد إليه . ذلك أن الشخصيات الصغيرة الكثيرة العادية التي قدمت عمداً في المسرحية (يقصد مسرحية : الامبراطور والجليل - ١٨٧٣) كان لا يمكن التمييز بينها إذا تحدثت جميعاً بنفس الإيقاع اللفظي الموزون . إننا لم نعد نعيش في عصر شيكسبير . . . إن ما أكتبه اليوم ليس مسرحية تراجمية بالمعنى الذي كان الجمهور يتقبله في العصور السابقة ، والذي أريد أن أصوره وأقدمه هو أشخاص من البشر ، ومن ثم فلن أجعل هؤلاء يتحدثون لغة الآلهة » (٢٢) . واستمرراً لهذا المعنى يقول في رسالة أخرى كتبها بعد ذلك بثمان سنوات (عام ١٨٨٣) « إنني لم أكتب سطرًا واحداً من

الشعر منذ مبع أو ثمان سنوات . ولكنني كُرمست نفسي للتمرس في فن أكثر صعوبة بمراحل ، وهو الكتابة (يقصد في المسرحيات) باللغة الأصلية البسيطة التي يتحدث بها الناس في حياتهم الحقيقية »^(٢٣) .

ونحن نجد هذا المعنى لا يزال يتردد في أواسط الخمسينات في العالم العربي عند الكاتب والناقد محمد مندور (وإن كان قد قصره على المسرحيات الكوميديّة) حين يقول « من الراجح أن النثر أكثر صلاحية للكوميديا من الشعر ، بل ربما كان النثر العامي أكثر ملاءمة من النثر الفصيح حتى يأتي أقرب إلى الطبيعة والصق بحياة الشعب التي يصورها »^{٢٤} . كما نسمع صدها مرة أخرى في أوائل الستينات عند الناقد الانجليزي جورج ستير George Steiner عندما يتحدث عن المسرح الشعري فيقول « إن الشعر يناسب الممثلين الذين كانوا يلبسون أحذية عالية (يقصد الممثلين في المسرح اليوناني القديم) ويتحدثون من خلال أفئدة كبيرة ليصوّروا شخصيات كانت تعيش بشكل أصلي وأرفع صوتا من الحياة »^(٢٥)



هذا ، إذن ، هو رأي المدرسة « الطبيعية » التي ابتدأها إبسن وما زالت أصدائها تتردد حتى الآن . وهي - كما رأينا - تستبعد الحوار الشعري وترى فيه عنصرا يتبعد بالموقف عن طبيعته ومن ثم فهو صيغة لا يمكن أن تحقق الهدف من المسرحية . فمماذا عن الجانب الآخر من القضية ؟ ربما كان الشاعر والكاتب المسرحي الانجليزي - الأميركي ت . س . اليوت T. S. Eliot (١٨٨٨ - ١٩٩٥) أول من تصدّى بشكل محدد للمدرسة الطبيعية وموقفها من الحوار الشعري في المسرح . ورأي اليوت في هذا الموضوع هو أن التعبير النثري الذي يستخدم في الحياة اليومية هو تعبير سطحي بالضرورة ومن ثم فهو محدود الأثر لأنه لا ينفذ إلى المعنى العميق أو المكثف الذي تهدف المسرحية إلى توصيله للجمهور . وقد أفصح عن رأيه هذا في أواخر العشرينات ، ويبدو أنه كان لا يزال على اقتناعه به في أوائل الخمسينات . وفي هذا الصدد يقول « إن أنصار المذهب الطبيعي يتعمدون الشعر كلغة للمسرحية .. لأنه لا يتواءم مع الصفة الطبيعية للحركة (التي تتواءم معها لغة النثر) ، بينما أعترض أنا على النثر في المقام الأول بسبب هذه الصفة الطبيعية ذاتها التي يتصف بها . ذلك أن هذه الطبيعة تؤدي إلى التحديد من حيث أنها لا تؤكد على السطحي والمباهر . أما إذا أردنا أن نصل إلى الدائم والعالمي ، فنحن نتجه إلى التعبير عن أنفسنا بالشعر »^(٢٦)

وهذا الرأي يدفعه الكاتب المسرحي الانجليزي المعاصر كريستوفر فراي خطوة إلى الامام ليجعل من الشعر أكثر

D T C, p. 561

(٢٣)

محمد مندور : المسرح الشعري عند احمد شوقي ، مطبوعات معهد الدراسات العربية العليا (جامعة الدول العربية) القاهرة ، ١٩٥١ .

George Steiner: The Death of Tragedy, London, 1961, ch.7

(٢٤)

T.S. Eliot: Selected Essays, 3rd. ed., Faber and Faber, 1951, p. 46.

(٢٥)

وكانت هذه الـ DTC قد ظهرت وحدها عام ١٩٦٨ في كتاب تحت عنوان :

Dialogue On Dramatic Poetry

من مجرد أداة نستخدامها « حين نريد » ، فيلصقه بالتكوين الانساني ذاته وبحاجة الانسان للتعرف على هدفه في الحياة . ففي مقال ظهر في بداية الستينات نجد هذا الكاتب يتحدث عن لغة الحياة اليومية التي يصير انصار المذهب الطبيعي *Naturalism* على استخدامها في الحوار المسرحي ، وعن مدى صلاحيتها (او بالحرى عدم صلاحيتها) كلفة للمسرح فيقول « بغض النظر عن المطلق النفعي للغة ، فاني اعتقد ان الحاجة الى الشعر جزء جوهري من الطبيعة الانسانية للناس ، وان الجمهور ، اذا وثق من نفسه ، ينجذب اليه عن طواعيه . انكم واهمون اذا اعتقدتم ان لغة المسرح حين تقترب من لغة الشارع . تقترب بذلك من طبيعة الانسان . ان اساس العمل المسرحي هو اكتشاف هذه الطبيعة حتى يصبح في مقدور المستمع ان يعرف المزيد عن نفسه . ولكننا نركز في مسرحيات الوقت الحاضر على التصرفات . اليس من المهم ان نحاول التعرف على هدفنا من الحياة ذاتها حتى نعرف بذلك الشيء الذي نسعى الى تحقيقه ؟ » (٢٧) .

اما واسط الستينات فقد شهدت امتدادا لهذا الاتجاه المعارض للطبيعة ، ومن ثم المناصر للتعبير الشعري في الحوار المسرحي ، عند المهتمين بالمسرح في العالم العربي . ففي مقال عن طبيعة هذا الحوار نجد الناقد المسرحي شيق محلي يتحدث عن تعلمش الانسان وعدم تسلل عباراته اذا ما تملكته عاطفة قوية . ومدى انعكاس ذلك على الحوار المسرحي فيقول « اذا كان اساتذة المدرسة الطبيعية قد نجحوا في ان يجعلوا من هذا الحوار المتقطع الناقص الذي تتخلله فترات صمت ، وسيلة للتعبير عما يدور في اعماق الانسان ، فلقد فشل الكثيرون ممن حلوا حلولهم اذ قدومنا حوارا يوهن الذهن والاذن معا - واخلل الوحيد لهذه المشكلة هو معالجة اللغة معالجة شعرية . . . يمكن الكاتب من التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بوسيلة اخرى » (٢٨) .



ويبقى بعد هذه الآراء المتعارضة سؤال اخر هو : هل لا بد ان تكون المسرحية شعرا باكملها او نثرا باكملها ؟ ان الشاعر والكاتب المسرحي الايرلندي وليم بتر ييتس *William Butler Yeats* (١٨٦٥ - ١٩٣٩) قد تطرق الى هذا السؤال وكان اتجاهه الذي يظهر من مجموعة كتاباته وتعليقاته ، ان قدرا من التداخل بين الشعر والنثر في الحوار المسرحي هو شيء يخدم العمل المسرحي في اكثر من اتجاه : منها ان النثر يقوم بعملية تعديل او موازنة للمعاني التي تنسرب بالضرورة الى بعض الصور البلاغية التي ترد بالضرورة في التعبير الشعري وهكذا يتم التكامل ، عن طريق الصيغتين ، بين جزئيه الواقع وشمولية ما فوق الواقع . ومنها كذلك ان الشعر والنثر في المسرحية الواحدة يشكلان وضعا تبادليا مناسباً اذا اشتملت المسرحية على موضوعين ، احدهما اسامي والاخر ثائري . واخيرا ، ففي المسرحيات التي يدخل الكورس في بنائها يكون في الحديث او الانشاد الشعري على لسان الكورس . مقابلة طوقسية مع الاقسام

الثرة في المسرحية تلمس هذا اللقاء في النفس الانسانية بين ما هو عابر ومحدود وبين ما يتخطى حدود الزمان والمكان. (٣٨)



وأود أن أضيف في نهاية الحديث ان المسألة ليست بالضرورة اختياراً بين الحوار الشعري والحوار النثري في العمل المسرحي . أو بين أي منهما وبين الحوار المتداخل بين الشعر والنثر كما انها ليست ، في حالة الحوار المتداخل ، نسبة غطية أو مسبقة أو متعارفاً عليها للشعر أو النثر في الحوار المسرحي . فالمسرح قبل كل شيء وفوق كل شيء فن يعبر عن شيء . ومن ثم فالمحك هو التوصل الى هذا التعبير في خير صورة بغض النظر عن صيغة الحوار الذي يؤدي الى هذا التعبير أو نسبتة اذا كان هناك تداخل بين صيغتين .

كذلك فان الايقاع التكويني الذي يربط بين اجزاء المسرحية والايقاع النفسي الذي يؤدي الى التأثير المطلوب للمسرحية على مشاهدتها . امر اساسي في المسرحية . وهذا الايقاع يختلف من موضوع الى اخر سواء من حيث قوته وخفوتته او من حيث سرعته وبطئه . ومن هنا تصبح مسألة الاختيار بين الشعر والنثر في الحوار المسرحي امراً موهناً بنوعية الايقاع المطلوب . ولا اود هنا ان ادخل في تفاصيل ليس هنا مكانها الاساسي ، ولكن يكفي ان اقول ان انواحا مختلفة من الايقاع اصبحت ترتبط بالان بانواع مختلفة من الشعر والنثر . فهناك الشعر التقليدي الموزون المقفى ، وهناك الشعر الحديث الذي يفتل من ابحور التقليدية ولكنه لا يفتل من الوزن القائم على التفعيلة ، كما قد يتجاهل الغافية تماماً او يعطيها دوراً جمالياً يرى فيه الشاعر الحديث ما يساعد على الايقاع التعبيري المطلوب . ثم هناك الشعر المنثور الذي لا يتقيد بوزن ولا قافية ولكنه يدخل ، عن طريق إيماءاته وموسيقاه الداخلية في باب الشعر ، ثم هناك النثر العادي الذي يمكن ان يستوعب في يد الكاتب القدير ، قدراً متفاوتاً من المهام الايقاعية للشعر حسبما يقدر الكاتب .

ويرتبط بحديث الايقاع حديث التكتيف الذي لا بد ان يتميز به الفن المسرحي الذي يهدف الى ان يوصل الى الجمهور في ساعتين او ثلاث ساعات ، موقفاً او مواقف تستغرق في الحياة العادية وقتاً أطول من ذلك بكثير ، قد يكون يوماً او اياماً او ربما اسابيع . هذا امر يقوم فيه إيجاز الحوار وكثرة إيماءاته بدور اساسي - وهو موقف تشترك فيه الطبيعة ، الكلمة المسرحية والكلمة الشاعرة . على ان القدر اللازم من التكتيف المسرحي يختلف من مسرحية الى اخرى حسب نوع المسرحية وموضوعها ، كما يختلف من موقف لموقف داخل المسرحية الواحدة . فهناك مواقف كبيرة يمكن ان يقوم فيها الحوار الشعري بدور مفيد . وهناك مواقف لا يمكن الا ان تكون صغيرة . وفي حالة هذه المواقف الصغيرة التي عادة ما تكون يومية او تلقائية يصبح من قبيل التزيد الذي لا لزوم له ان يصاغ حوارها بفن النثر - الا اذا كان هدف الكاتب ان يبرزها من خلال نظرية شمولية تعبر عن قيمة تتخطى الصفة الجزئية لهذه المواقف كما تتخطى صغر حجمها ووقتها ومن هنا لا تعود هذه المواقف جزئية او صغيرة .

وفي هذا الصدد فليس من اللازم أن تكون المواقف الكبيرة قاصرة على الشخصيات الكبيرة : أوديب أو بولوس
قيصر أو هاملت أو صلاح الدين أو أبطال المعارك أو زعماء الثورات أو شخصيات مقابلة لؤلأه في مجتمعاتنا الحالي ،
فالشخصيات الصغيرة الضالعة في زحام المجتمع هي الأخرى لها لحظاتها الكبيرة ومواقفها الكبيرة حين تقف هذه
الشخصيات وجها لوجه مع الحياة في موقف تحد أو تقويم لهدف الحياة أو لاختيار قاس وياتر بين المجاهدين أو قيمتين . ان
مثل هذه المواقف قد تكون واضحة في ذهن الشخصيات الصغيرة ، وقد تكون احساسا صارما لا تستطيع هذه
الشخصيات ان تحلده أو تعبر عنه تعبيراً دقيقاً - وهنا يكون الشعر ، بالدرجة الأولى ، صاحب الدور الاساسي في
توضيحها .

واخيراً ، وليس آخراً ، فهناك المسرحية التاريخية التي كثيراً ما تطرق أو تعالج موضوعاً يشكل لحظة زمنية مكثفة
ويضخ بجو الأمل الذي يختلف عنا ويختلف عنه . ان مثل هذه المسرحية تحتاج الى قدر غير عادي من التكثيف لتغطية
موضوع قد يمثل عصراً كاملاً بثقافته وأنماطاته مهما كان الامتداد الزمني للموضوع قصيراً ، كما تحتاج مثل هذه المسرحية
الى قدر غير عادي من الإيجاء لتوصل الى المشاهد ما تظمه من مواقف بمفهوم عصرها وإيقاعه .

وبعد ، فقد سجل الفيلسوف الأميركي المعاصر إردمن Erwin Edman بأنه ألفاظ لها معنى مباشر ،
وجرس يوحى بجو ، وتركيب يؤدي الى إجماعات ^(٢٩) . كما مهد الكاتب والناقد المسرحي الانجليزي المعاصر جون
أردن John Arden للربط بين الشعر والمسرح في حديث له في أوائل الستينات قال فيه « أننا ، في الشعر ، نستخدم
الالفاظ والصور » ولذا كررنا باقئ لا يكاد يعرف حدوداً من الإجماعات المترابطة التي تتخطى المعاني المباشرة
لها ^(٣٠) .



أولاً : رحلة كليوباترا الى شكسبير

يعد كينيث مور (Kenneth Muir) ستة مصادر مسرحية أنطوني وكليوباترا التي كتبها شكسبير عام ١٦٠٦ / ١٦٠٧ . وهذه المصادر الست هي كما يلي : سيرة ماركوس أنطونيوس من بين السير المقارنة ، لبلوتارخوس . والأخيرة ولم (٣٧) في الكتاب الأول من أغانى هوراشيوس . وتاريخ أبانوس السكندري بعنوان والحروب الأهلية ، وترجمة كوتيسه ببيروك لمسرحية روبر جارتيه الفرنسي بعنوان « هارك أنطون » ، ومسرحية صمويل دانيال « كليوباترا » ، وأخيرا قصيدة لنفس هذا المؤلف الأخر بعنوان « رسالة من أوكتافيا »^(١) . أما جيوفري باللو (Geoffrey Bullough) فقد أورد تسعة مصادر مسرحية شكسبير ، منها ثلاثة أتفق فيها مع كينيث مور وهي سيرة أنطونيوس عند بلوتارخوس ، وتاريخ أبانوس السكندري ومسرحية ببيروك - جارتيه . أما المصادر الست الأخرى التي يضيفها جيوفري باللو فهي ما يلي :

سيرة أوكتافيا التي ترجمها س. جولارت (S.Goullart) وظهرت عام ١٦٠٣ . وللحمة التاريخية « فرانسوا » للشاعر اللاتيني لوكانيوس ، ولا سيما الكتاب العاشر . و « الآثار اليهودية » للمؤرخ فلافيوس يوسيفوس . و « التاريخ الرومانية » للمؤرخ فلوروس و « أعمال قيصر » وهو عمل مجهول المؤلف ، وظهر إبان القرن الثالث عشر . ومسرحية « كليوباترا » التي كتبها إيل شيتو الإيطالي عام ١٥٨٣^(٢) .

وهكذا فإن المصادر المحتملة لمسرحية « أنطوني وكليوباترا » - وفق آراء كينيث مور وجيوفري باللو - تبلغ الآن عشر مصدرا وحول هذه المصادر - وأخرى ستضيفها - يدور هذا الجزء من دراستنا . هل أنه من الأهمية بمكان أن نؤكد قبل الشرح في بحثنا ، على حقيقة أن شكسبير وإن تمددت مصادره في « أنطوني وكليوباترا » قد إعتد أساسا على بلوتارخوس . فسيرة أنطونيوس هي المصدر الرئيسي بلا جدال للمسرحية التي تدارسها الآن .

مسرحية أنطوني وكليوباترا لشكسبير
أو
الزواج المقدس بين التاريخ
والبقرة الدرامية

أحمد عثمان

(١) Kenneth Muir, *Shakespeare's sources, I comedies and Tragedies* (Methuen and Co. Ltd. London 1957 repr. 1965) pp. 201 — 219.

Geoffrey Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic sources of Shakespeare, Six Volumes* (Routledge & Kegan Paul New York Columbia University Press 1962 — 1964) Vol V pp.215 — 449.

١ - كليوباترا المصور الوسطى :

ومن الملاحظ أن كليوباترا قبل أن تترك عصرها الكلاسيكي كشخصية أدبية كانت قد ضمت الشيء الكثير من الطابع الأسطوري . ولكنها قبل أن تصل إلى عصر النهضة والمصور الحديثة توقفت قليلا عند بعض المحطات الصغيرة في المصور الوسطى . فمنذ القرن الثالث عشر بدأ ظهور روايات شعبية وثيرة عن حياة يوليوس قيصر وهي روايات تعتمد في الأساس على لوكانوس ومصادر أخرى أقل أهمية . وهكذا فإن جامع الرواية الفرنسية التي تحمل عنوان « أعمال الرومان » (Lifaits des Romains) قد أخذ الكثير من لوكانوس وسوتونيوس ، واستخدام كتاب « عن الحرب السكتندية » لتغطية الفترة المصرية ولذلك أورد وصفا مطولا لجمال كليوباترا وقصة رومانيتها عن أرسينوي وجانيديس (Ganimede) وفي رواية ج دي توام (J. de Tuim) بعنوان تاريخ يوليوس قيصر (Li hy stoire de julius caesar) حوالي عام ١٢٤٠ يخلع على الحب بين قيصر وكليوباترا الفاظ وتعبيرات الأدب الفروسي . فيقول قيصر الفارس المحب « يا الهي ، كم هو سعيد ذلك الرجل الذي يستطيع أن تولد حين يستطيع الرجل الذي يجب سيدة جميلة عاشقة له أن يحتضنها برغبة لليلة » . وفي هذه الرواية نلاحظ أيضا تغيرا وهي الفرقة التي تولد حين يستطيع الرجل الذي يجب سيدة جميلة عاشقة له أن يحتضنها برغبة لليلة » . وفي هذه الرواية نلاحظ أيضا تغيرا ملموسا في الموقف تجاه كليوباترا وهو حين ما يحدث في حمل آخر من القرن الرابع عشر ويعمل عنوان « أعمال قيصر » (I Fatti di Caeate) حيث يتوسع المؤلف في وصف قيصر كليوباترا وجمال صاحبة - وهو الوصف المألوف بين لوكانوس - ويرد في هذا النص مايلي « أنه (أي يوليوس قيصر) مكث في مصر عامين من أجل حبها ، ثم لقد أحبها بعمق وفاليا ما تنزأ معها على صفحة النيل وذهب حتى سوريا في قارب مغطى بالحرير . وهكذا في حين كان حب يوليوس قيصر لكليوباترا أمرا شائعا نجد أن شكسبير قد حلفه من مسرحيته « يوليوس قيصر » وإن كان قد ذكره عدة مرات^(١) في « انطوني وكليوباترا »^(٢) ومن المرجح أن شكسبير قد حلف حب يوليوس قيصر لكليوباترا في المسرحية التي تحمل اسم هذا المعامل الروماني حتى لا يؤثر دراميا على علاقته بزوجته كاليونيا ، وكذا السياسة الداخلية الرومانية بصفة عامة . فهذا ما كان يشغل المؤلف في معالجته للموضوع . ولكن ينبغي أن لا ننسى أن شكسبير من ناحية أخرى كان يتبع ذلك بلوتارخوس الذي لم يجعل هو أيضا كاترا يعمدوص حب يوليوس قيصر لكليوباترا في سيرة هذا المعامل الروماني الكبير .

وجاء حاتفي (١٢٦٥ - ١٣١٦) ليستأنف الحديث عن كليوباترا مرة أخرى كأميرة داهرة شيلة مترقة ، وليضعها في الدائرة الثانية من الجحيم مع الزناة اللذنين ولي صيحة سميراميس وفيلو وهييلي وتريستان وباولو وفرنيسكا (الانثودا الحامسة Cantov) . أما بوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥) في مؤلفه عن « نهايات مشاهير الرجال » (De casibus Ellustrium virum) فيصور انطونيوس رجلا فاسيا تدهور حاله إلى حد السقوط في هاوية العار الملين وكل ذلك وقع له من جراء حبه الطامعي لكليوباترا . والأخيرة بالنسبة لبوكاشيو هاهرة استعظمت نهايتها المروعة . وفي مؤلفه الثاني « عن الزوجات المشهورات » (De clarimulieribus) يصف بوكاشيو كليوباترا بأنها مسرفة وزانية أليمة تتخطى بكثير من الرجال بلا حساب .

ومع أن تشور (حوالي ١٣٤٥ - ١٤١٠) أخذ الكثير من بوكاشيو إلا أنه يعطينا صورة جميلة لكليوباترا في « أسطورة النساء الطيبات » (Legend of Good Women) .

ففي بداية القصيدة يتهم الحب - أو أنه الحب - المشاعر تشور بعدادة النساء لأنه ترجم « قصة البودة » ولأنه تعرض بالسوء للمرأة وهو يكتب عن كريسيدا . فنترى التمسك للدفاع عن الشاعر ثم نطلب منه أن ينظم القصائد عن النساء الصادقات في حينه الباقيات على عهدهن مدى الحياة . ويقول الحب « لنبدأ إذن بكليوباترا ودعنا نرى الرجل الذي أحبها وهل هان في الحب مثلاً عانت » . وهكذا فإن أسطورة كليوباترا أصبحت عند تشور قصة حب حقيقية مشرفة . ويظهر لنا انطونيوس في القصيدة رجلاً « ذا خير وجدل . . . مثلاً بلحب هان حتى أنه اعتبر الدنيا كلها - دون حب كليوباترا - لا تساوي شيئاً . ولقد تزوج كليوباترا « والجدير بالذكر أن تشور لا يذكر شيئاً عن زواج انطونيوس بروتانيا إلا أن كاتاليانوس عند تشور فهو قاص قصرة الأسود المتوحشة . ولقد هرب انطونيوس تشور من اكثوم خلف كليوباترا ولكنه في النهاية

(٣) ed. L. Banchi, Bologna 1863.

(٤) انظر على سبيل المثال المسرحية المذكورة في ٢٢٢ - ٢٢٣ .

• نستعمل في اشاراتنا المصصات التالية :
 ل - فصل - م - مشهد - ب - بيت

لقد صوابه من اليأس وانتحر . فبنت كليوباترا معبدا وضمتحت جسدها بالعطور ثم اصطلت حفرة بجوار قبرها - التي أعدها لنفسها - ووضعت فيه الثعابين وانتحرت وهي تكي أنطونيوس حبيبا الراحل . قصة كليوباترا إذن عند تشومر قصة تضحية وفداء من أجل الحب وهي تنسج قصة بيراموس (Pyramus) ، ويسبي (Thisbe) ومن المحتمل أن شكسبير قد قرأ قصيدة تشومر وما جاء فيها من كليوباترا وانطونيوس .

ويصف جون ليد جيت (١٢٣٧٠ - ١٩٤٥١) أنطونيوس وكليوباترا « بأنها اتبعتا طريق الشهوة الآثمية والحرفى المروءى ، كانت هي تسعى إلى أن تبرع على عرش الامبراطورية ، أما هو فقد سيطر عليه الطمع والناد . أما آدموند سينسر (١٥٥٢ - ١٥٩٩) في قصيدته المشهورة « ملكة الجنيات » The Faerie Queene الكتاب الأول جزء ٥ ب ٤٦ فيحسبها في زينة الكبرياء لأنها أسرفا في المجرفة واستغرقا في الشهوة الفاسدة .

٢ - طغوس حياة درامية لكليوباترا عصر النهضة :

وتحوّلت مسيرة التراث الأدبي حول كليوباترا بظهور مسرح عصر النهضة في إيطاليا حيث بدأ البحث الدؤب في إمكانية الحصول على العناصر البتيرة للشعفة والحلوف في قصة هذه الملكة المصرية العاشقة . وكان أهم من أحيا ونشر المسرح الشينيكاري - نسبة إلى سينيك الفيلسوف - في إيطاليا هو جامباتيستا جيرالدي الملحق بال شينير (Il Cinthio ١٥٠٤ - ١٥٧٣) الذي كتب مأساة « كليوباترا » حوالي ١٥٤٢ وان لم تنشر إلا بعد ذلك بفترة طويلة . وكان مفهوم إل شينير للتراجيديا يقدم حل أساس أما تقدم تطهيرا أخلاقيا من طريق إثارة الشعفة والحلوف . وهذا ما يشرحه المؤلف في برولوج مسرحيه . ولكن منظر الرعب التي يعرضها علينا إل شينير في هذه المسرحية أقل عددا وحجبا منها في مسرحياته الأخرى . ولكن المسرحية تضم مصادر أخرى كثيرة لاثارة الشعفة ويسلي المؤلف شغفا خاصا بأبناء المشاهد أو الفصول بالآقوال القصيرة التي تبرز المعاني المستفادة من الأحداث وتسري مسرى المآثورات أو الحكم (Sententiae) وكل تلك السمات هي ملامح مورثة عن مسرح سينيك .

وتبدأ مسرحية إل شينير « كليوباترا »^(٥) بعد انتهاء المعركة البرية في الاسكندرية التي لقي فيها انطونيوس وكليوباترا المذبذبة النهائية . والذي يعلن هذه الأنباء على كليوباترا ومريبتها - والمتفرجين - هو الرسول الذي جاء من أرض المعركة ليقول أيضا أن رجال أنطونيوس قد هجروه . وأهم من ذلك أن أنطونيوس نفسه يجعل كليوباترا مسئولة المذبذبة لأنها هي التي كانت في الأصل قد فرت من أكثر من تسببت في هذه الطغامة الكبرى . وفي المشهد الرابع من الفصل الأول يكي أحد رجال أنطونيوس سقوط قائله في الحماوية المهلكة . أما المشهد الخامس من نفس الفصل فيقدم أنطونيوس باكيا حظه وسائلا خادمه أن يقتله . وفي المشهد السادس تملن المربية موت كليوباترا فيلذب أنطونيوس ليتحسر ولكننا في المشهد الثامن نسجع كليوباترا نفسها وهي تعترف بأبائها هي التي دبرت تسرب نأ موبجا الكلوب إلى أنطونيوس من أجل أن تتأكد ما إذا كان الأخير لا يزال غاضبا عليها أم تراه قد عفى عنها ! وينتهي الفصل الأول بالمشهد التاسع الذي يؤكد فكرة كليوباترا هذه للمرة . ويشغل موت أنطونيوس والبقاء عليه للمشاهد الأربعة الأولى من الفصل الثاني وفي المشهد الخامس يتناقش اوكتافيوس مع أجريا ومايكيناس - وبمعهم يجهلون أن أنطونيوس قد فارق الحياة - ماذا سيفعلون بفرهم المهرز بعد أسره . ويقف مايكيناس في صف الرحمة والصفح أما أجريا فيرى ضرورة تضحية أنطونيوس بابا . وتستمر هذه المناقشات الأخلاقية إلى الفصل الثالث - حيث يأتي نأ موت أنطونيوس اليهم في المشهد الثالث فتحتل المناقشات الأخلاقية إلى مسالة المعرفى كليوباترا أو اقتياعها في موكب النصر بروما . وتغطي هذه المناقشات المساعد من الخامس إلى السابع . ويستمر نفس الموضوع في الفصل الرابع من خلال مناقشة تندر بين أجريا وطيب كليوباترا أرايبوس (Olimpos) في المشهد الثاني . وفي المشهد الرابع لا يتمكن أرايبوس من رؤية ملكته . وفي المشهد السابع يجري القبض على كليوباترا في مقبرتها الحربية الفاضحة على يد جالوس وبروكولوس ويعوض هذا النظر بأسباب . وعند لقاء كليوباترا باوكتافيوس نشرح الملكة المصرية موقفها وسلوكها مع أنطونيوس على أنها لبث في البداية مطالب أنطونيوس مهطرة لها لبث أن أصبح الأمر طاعة زوجية لا غير ، أي أنه كان ينبغي عليها كزوجة غلامنة أن تنصاع لأمر زوجها الحبيب أنطونيوس . ثم تملن كليوباترا عن استمداها لتلقي عقوبة الموت شريرة أن تدفن إلى جوار زوجها الراحل ، ولكنها بالطبع لا تمنع من الذهاب إلى روما لتلبية لرغبات اوكتافيوس .

^(٥) "Cleopatra Tragedia di M. Gio Battista Giraldi Cinthio Nobile Ferrarese in Venetia Appresso Giulio Cesare Cagnac."

وفي بداية الفصل الخامس يكتشف أوليمبوس عن دعوته وذو له أزاء ما قد بدى من كليوباترا أمام أوكتابيانوس والذي فهم حلهم حلها قد غيرت موقفها . فيأتي المشهد التالي جيبا على هذا التسلسل الطروح إذ تناجي كليوباترا نفسها وتقول « انه بالرغم من أن أوكتابيانوس قد هزم مصر الا أنه لم يتمكن من كليوباترا » . ولقد حاول أوكتابيانوس أن يحنط للأمر ولكن بعد فوات الأوان وبعد أن بلغ السيل الزور . إذ يعلن بروتوكولوس - في المشهد الرابع - كيف أنه عثر على كليوباترا جثة هامدة . ويصف كاهن مصري كيف فنلت الملكة المصرية نفسها بسهم تنازلت من قتيبة (phial) . ويعلن أوكتابيانوس على مصر أوتونيوس وكليوباترا قاتلا بأن سقوطها وقع بسبب إصرافها في الحب . ويأمر بدفنهما معا وتحنم الجوفه المسرحية بالإشارة إلى خاطر « الحظ » التي ينبغي أن تعمل بها ألف حساب حتى عندما يتسم ذلك الحظ لنا .

وتتميز مسرحية إيل فيشتو بكثر الشخصيات الصغرى فهناك القائد الذي يكي سقوط أوتونيوس ، وشاك مربية كليوباترا المخلصة وهناك مايكناس واجرمي والطبيب أوليمبوس وبروكولوس وغيرهم . ومع أن عبقرية المؤلف تتألق في بعض فقرات عن الحوار والمونولوج الا أن الحديث الدرامي بصفة عامة يسير بطيء وتتأهب وفقات كثيرة من أجل التعليق أو التامل غير الضرورين .

وأهم السير التي كتبت لكليوباترا ابان عصر النهضة كانت في ايطاليا أيضا حل يد كورت جيولولاندي (Giulio Landi) عام ١٥٥٩^(١) . فبعد عرض سريع لتاريخ مصر إبان العصر الروماني يصف المؤلف أرض وادي النيل وخصوبتها واعتمادها على مياه النيل فيقول « هذا ملا النيل وبلغ ارتفاع المياه التي حشر شبرا فقط فهذا يعني أنه مستحب البلاد مجاعة أما إذا ارتفعت المياه إلى ثلاثة عشر شبرا فهذا يعني أن مصر لن تجوع فإذا بلغ مستوى الارتفاع إلى مياه النيل إلى أربعة عشر شبرا فهذا يشر بالرخاء ليس فقط لمصر وإنما للدنيا كلها . . . » ثم يتحدث لاندي عن قصة حب يوليوس قيصر وكليوباترا وكيف أن العامل الروماني قد خضع لسحر جلالها منذ اللقاء الأول وكيف أنها ألقت خطبة طويلة ولصعبة طلبت فيها حمايته . ويصطفي لاندي وصفا طيا لكليوباترا وذكائها وحكمتها « لمي قد احتضنت باكر قلد من الوقار أمام شعبها فلم تظهر له الا وهي في كامل الألية الملكية وقمة الفخامة والرزانة فتسبقت قدموها ونصبه طوقس مهيبة » .

وفي تناوله لقصة كليوباترا مع أنطونيوس استعان لاندي بمصادر أخرى غير بلوتارخوس ولكن العون الأكبر جاءه من شياله الإبداعي . وحجز المؤلف الخلاف الناشب بين أنطونيوس وأوكتابيانوس لا إلى حب كليوباترا وإنما إلى خيرة أوكتابيانوس المحقود ورفضه الانانية في أن لا يشاركه الحكم أي إنسان مهما كان . ومن ثم فإن هدفا أنطونيوس من الأرض إلى كليوباترا جاءت سببا مباشرا ودرعية أتاحت لأوكتابيانوس فرصة سائحة لإعلان الحرب على غريمه . كما جاء طلاق أنطونيوس لأوكتابيا اخت أوكتابيانوس كالزيت الذي صب على النار المشتعلة سلقا بالفعل . ولكن لاندي يلتزم برواية بلوتارخوس عندما يروي قصة الحب بين كليوباترا وأنطونيوس ولا سيما عند لقاها الأول على ضفاف نهر كيدونس . فهو أيضا يورد الزورق المصري ذو المجاديف الفضية والتي عندما تلتقي بصفحة الماء تنفج نفا موهلها هلبا مختلف عن انغام الفلوت وآية آلة موسيقية أخرى وإن كان يفرقها جميعا صولة وتأثيرا . وإذا كان لاندي قد حلب بعض التفاصيل عن حياة اللهو التي مارسها أنطونيوس في محبة كليوباترا الا أنه ذكر هوانيتها للصيد ورحلاتها النيلية وشكاية أن الملكة المصرية أذابت قطعة ثمينة من جواهرها في كأس الخمر الذي أحسنه بنهم . وعندما هزم أنطونيوس على الرحيل لمطربة البارثين وقمت معركة داخلية بين نوازعه المتضاربة وفي النهاية انعقد النصر للحب والشهوة والرفقة العمياء على نداء الحرب والمجد وواجب القتال فلم يرحل أنطونيوس فله الحرب الا بعد فوات الأوان وبعد أن سبق السيف العزل ولذلك شملت جميع خطوط العسكرية ضد البارثين . وبعد موقعة اكبر ذهب أنطونيوس إلى سفينة كليوباترا حطام رجل وراح ضحية الحب ورضخ للعار فوفد أمامها وأغصا يده على وجهه من الحجل وكأنه لم يعد قادرا على مواجهتها أو هزاجتها . ويتحدث لاندي عن مهمة ثيريرس (Thyreus — Tirreus) التي كلته بها أوكتابيانوس وهي محاولة كسب كليوباترا لصالح أوكتابيانوس وغيباته لا أنطونيوس . ويضيف لاندي عن عدياته حادثة أخرى وهي أن كليوباترا عندما أصبحت في شك من حب أنطونيوس وزياده وقعت له السم في الخمر ولكنها في الوقت المناسب حالت بينه وبين أن يجرعه بعد أن راجعت نفسها وهدلت عن رايها . وبعد موت أنطونيوس متحرا في نال كليوباترا جيودا في أن تنقذ أوكتابيانوس بأبنا لا تنوي الانتصار لكن تتمكن من الإفلات من قبضته مفضلة الموت على الأسر .

وقبل أن نغادر ايطاليا عصر النهضة يجب أن نشير إلى مسرحية سيزاري دي سيزاري (Cesare de Cesari) بمتوان « كليوباترا » والتي ظهرت عام ١٥٥٢ وهي أقرب إلى سيرة لاندي من مسرحية إيل فيشتو . فمسرحية سيزاري تصور معاناة كليوباترا بعد موت أنطونيوس فتبدأ بالملكة المصرية وقد وقعت في قبضة الاسر فعلا حل يد أوكتابيانوس . فهي الآن تحت حراسة جنوده مما يزيد حزنها على فقد أنطونيوس

^(١) La Vita di Cleopatra, Regina d'Egitto " Dell' illustre S. Conte Giulio Landi. In Vinea, MDLX.

حبيبها وحليفها الراحل ، وهي الآن غير قادرة حتى على أن تبني حياتها وتخلص نفسها من ذلك الأسر . ويغشاها ارما فروديتي (Ermafrodite) على أن تتجنب جناح حزبا القتاك وأن تحاول استعطف اوكتافيانوس . وبالفعل توصل اليه كليوباترا واجبة الاشفاق وتستلفت نظر العامل الروماني المنتصر الى شعرها للشكوش الذي لم يعد التاج للملكي يزينه والى يدها اليمنى التي بها كانت تمسك الصرلجان فلم تعد لها وظيفة الآن سوى التضامن مع اليد اليسرى في التضرع والاسترحام . فتحرك هذه الكلمات اوكتافيانوس وتقوده الى حافة البكاء فيسال كليوباترا عن سبب معاداتها لروما طيلة هذا الزمان تنجيها الملكة المصرية بكلام كله نفاق وضيق ومداخلة سخيفة . وفي الفصل الثاني نجد وصيفة كليوباترا - وتُدعى شيرمونيا (Cherimonia = خارميون عند بلوتارخوس) تتلجج نفسها متحملة عن قسوة الخط وتقول :

و ذلك الصوت العذب وتلك الرأس صالحة الجلالة العميقة
وتلك الروح السامية التي بها حتى الآن
استطاعت (كليوباترا) أن تحكم بمفردها في كبرياء
ينبغي الآن أن تتحنن لي توافع أمام اوكتافيانوس الصبي
حتى أنه هو نفسه كاد يكيي بالدموع اشفاقا عليها
فوافق أن يسمح لها بالحياة الحرة من جديد
وأطلق سراحها من خوف الاستعباد والأسر .

ونغيرنا الوصفة الأخرى ليراسي (Eras) كيف انه في مكان قصي بالبحر كانت كليوباترا (سيباني) بنت كليوباترا من انطونيوس الطفلة الصغيرة تبكي وتصرخ لأنها رأته حلما مرعبا عن أبيها :

و حيث أن شجبا خفيما دخل من الباب
وانحنى فوق السرير الذي خالبا
ماكان انطونيوس وكليوباترا يستلقيان عليه في حب
لقد انحنى (الشبح) ثلاث مرات وصانق التاج الملكي هناك
منذ ذلك الحين والذي كانت كليوباترا الحزينة قد نزعته
من فوق شعرها البعثر . . . وفي النهاية
انحنى الشبح من أمام ناظري الفتاة الصغيرة
ولكنه قال بصوت حزين باك :
أي كليوباترا أسرعي الخيطي
فليس يوسمي أن أنتظرك أكثر من ذلك .

ويدخل كورنيليوس (Cornelio) ليعلن أن كليوباترا سترحل في ركاب اوكتافيانوس الى روما في غضون ثلاثة أيام وهناك مستبصر اميرة في موكب النصر .

وفي الفصل الثالث توصل كليوباترا الى قيصر أن يعفيها من تلك المهانة وأن يسمح لها أن تموت في النهاية على الأرض التي ولدت عليها . فيشرح لها قيصر أن وجودها بروما هو التوزيع اللازم لأصرح مجده فيلدوبا في موكب نصره سيخبره الرومان مهزوما وسيفولون أنه وقع أسير حلها الساحرة والأعيرة المأكرة . وتستطيع كليوباترا غصبا وتمنى أن تعطف عليها وحوش الغابة فتضك بها وتخلصها من حياة اللذلة .

وبعداً الفصل الرابع بكليوباترا (سيباني) الصغيرة وهي تبكي بصحبة شيرمونيا فتدخل الملكة وتأمّر طفلاتها بالعبر والصمود وان تغبل على الحياة بأمل أن تنقم من المعتدين . فلا تستطيع الطفلة أن تمي كلمات امها ولا تفهم مكنون رغبة أبيها انطونيوس في موت كليوباترا امها ولا اللغة التي طغت على الأخيرة في اللحاق بزوجها الراحل على جناح السرعة . وفي مشهد مؤثر تودع كليوباترا ابنتها قائلة :

و وابلى أنت يا ابنتي وإن كنت غير قائمة
ابنى في الحياة على الأمل في سلام شبابك الواعد
ولكنكى محبوبة يا ابنتي في كل ساعة

لا بل لتكون حياتك كلها سماعة

كل سنك ، شهورك ، أيامك ، ساعاتك ، دقائق عمرك

لتضفيها كلها في سماعة ولتضفي بك إلى دبيع العمر .

وتطلب الملكة من أبراسي وشيرونيا أن يبقيا مع الطفلة حتى النهاية ثم تأمرهما بإعداد الحمام الملكي .

وصف الحامد كيف ماتت كليوباترا في الفصل الخامس وتروي الجوقة كيف وجدها رجال القصر ملقاة على سريرها جثة هامدة وهاربة فلما لم يكن لها منة كانت تبدو كالأحياء مما عدا حفنة الثعالب (asp) التي ظهرت ذراعيها على ذراعتها . وأسف قصير لونها ويأمر بديلها إلى جوار انطونيوس ويقول : أيتها حكما معا وماتا معا كأنها واحدة في حب كامل ربما ليس له نظير في العالم . وكما هو واضح تغلب السمة العاطفية على الجانب الأخلاقي في هذه المسرحية .

وانتقلت العبادة الدرامية لكليوباترا مع شرارة عصر النهضة من إيطاليا إلى سائر أنحاء أوروبا . وكان الذي أدخل هذه العبارة لأول مرة في فرنسا هو إتيان جوديل (Etienne Jodelle ١٥٣٧ - ١٥٧٣) . وتعتبر مسرحيته « كليوباترا الأسيرة » Cleopatre captive أول تراجيédie فرنسية من المنطق الكلاسيكي الجديد وإن قبل أحيانا أن الكاتب جان انطوان دي بيف (١٥٣٢ - ١٥٨٩) كان قد وضع خطة لمسرحية تراجيédie من متاعب كليوباترا عام ١٥٤٩ فكتب جوديل هذه الخطة وكتب مسرحيته في بضع أسابيع . وكان دي بيف قد ترجم أيضا مسرحية « هيكوبا » (Hecuba — Hekabe) ليوريبيديس عام ١٥٤٤ . كما أن مسرحية جوديل « كليوباترا الأسيرة » متأثرة في بنيتها الدرامية بمسرحية موريه (Muret) بمتوان « قيصر » .

ولقد عرضت « كليوباترا الأسيرة » مرتين خلال شتاء ١٥٥٢ - ١٥٥٣ . وكانت المرة الأولى في قصر دي ريمز (Hotel de Reims) الذي كان في حوزة كاردينال دي لورين (Cardinal de Lorraine) وشاهد العرض الملك هنري الثاني الذي من أجله نظم جوديل البرولوج الفخم الذي قدم به التراجيédie . ويبدو أن الملك قد مر بهذا التناء المستطاب والعمل المسرحي المعروض ككل والدليل على ذلك أنه قد وهب الشاعر المؤلف الشاب مكافأة قيمة . أما العرض الثاني للمسرحية وهو الأكثر شهرة لأن الوثائق التي تسجل تاريخها قد وصلتنا . وكان في فناء كوليج دي بونكور (Collège de Boncourt) حوالي يوم ٢ فبراير عام ١٥٥٣ . وعاد المؤلف الشاب في هذا العرض ليفي من الأساتذة والطلبة ، ومن بينهم ترتيب (Turnebe) باسكيه (Pasquier) وفوكلان (Vouquelin) ودورا (Dorat) . وقام جوديل نفسه بدور كليوباترا وقام بالأدوار الأخرى دي لايروس (de la peruse) وريمي بيللو (Remi Belleau) . وكان العرض فائق النجاح إلى الحد الذي اكتسب بعده جوديل لقب « أمير التراجييديا » . واحتضت جماعة الليلياد (pleiade) التي ينتمي إليها المؤلف « بتناج أحد أعضائها فأقامت له حفلا ضخما فخيا قدم له في نهايته جذبا متوجا بفصن الليلاب أحياء لروح الباربات المسرحية الأفرقية القديمة والتي كانت تقام تحت رعاية وحماية ديونيسيوس إل الأحمر والحاضرة والحصى . ويقال أن مثل هذا الحفل كان كقبلا باتارة غضب الكنيسة التي بالفعل خشيت أن يزدري ذلك إلى أحياء طقوس العبادة الوثنية . ولقد طبعت مسرحية جوديل عام ١٥٧٤ ضمن « أعمال ومجموعة أشعار (Oeuvre et mes-lages poetique) وطبعت مرة أخرى عام ١٥٨٣ وعام ١٥٩٧ وظلت محظية بأعجاب الناس حتى القرن السابع عشر .

وكواد من أتباع جماعة الليلياد جاءت مسرحية جوديل تطبيقا عمليا لنظريتهم الدرامية فإتلتل تشاهد التصرف والانتقالات والجمل الطويلة والتراكيب اللغوية المرتبكة والكلمات المكررة والمباريات التي تعالي من الحرص على الجناس (Alliteration) والاشارات الأسطورية المصطنعة أو الفخمة على السياق والاستطرادات إلى الشخصيات والموضوعات الكلاسيكية وإلى جانب ذلك احتوت هذه المسرحية أيضا على قدر لا بأس به من العبارات القصيرة المحكمة التي تلعب ملعب الأمثال (Sententiae) .

والمسرحية بالطبع تعتمد على رواية بلوتارخوس وغيرها من الروايات القديمة والمعالجات الحديثة التي تمت في إيطاليا . وتقع أحداث المسرحية في خمسة فصول و ١٦٠٦ بيت ومما ١٠٨ بيتون تزدنيا الجوفه وحدها . ويحافظ المؤلف على الوحدات الثلاث أن تحصر المسرحية نفسها في وقائع اليوم الأخير من حياة كليوباترا بعد أن وقعت في الأسر . وفي المشهد الأول من الفصل الأول بتاجي شيخ انطونيوس نفسه ويعلن أنه قد أمر كليوباترا بأن تقتل نفسها هربا من المصير المؤلم الذي ينتظرها وهو العرض كسبية في موكب نصر قيصر . وفي المشهد الثاني تعلن كليوباترا أن

انطونيو قد جاءها في الحلم ليدهوها الى اللحاق به وهي تزين نفسها على موت حبيبها وتؤكد أنها قد عطلت العزم على الانتحار . وفي نهاية الفصل الأول تتخلص الجوقة الدوس الاخلاقي المستادم من تلك الأحداث التي وقعت . ويقوم الحدث الرئيسي حل- حرص اوكتافيانوس الشديد على الاحتفاظ بكليوباترا حية لتزين موكب انتصاره في روما ورويتها هي في ان تلحن بحبيبها وزوجها في المآل الآخر . وفي الفصل الثاني يجري قصير حوار في مجلس حربه ويكشف النقاب عن حلمه بأن تكون كليوباترا الاسيرة الدرة النادرة الثمينة في موكب النصر . وفي الفصل الثالث يلتقي اوكتافيانوس بكليوباترا وجها لوجه فطلب الحصول على حريتها في مقابل تسليم خزانها وكوزها ولكن حارس خزانها سيلوكروس يجملها ويكشف النقاب عن انها قد اغتقت جزءاً من كنوزها ومجوهراتها ، وهي الخادمة التي ودمت عند بلوتاركوس وحفظها بها شكسبير) ولا نجد لها أثراً عند احمد شوقي في « مصرع كليوباترا » (. وتحمل استمدادات كليوباترا للانتحار أحداث الفصل الرابع كله بعد التمام مراسم الدفن والتكريم لانطونيو ويأتي الفصل الخامس باعلان موتها اذ يجترأ بروكليس كيف انها ووصيفاتها تظن انفسهن اما الموت نفسه فقد وقع فيما بين الفصلين ، على أية حال تنهى الجوقة المسرحية بالتحبيب واليكاء .

ومن للملاحظة ان اهتمام جوديل بالتعليق الاخلاقي على الأحداث يفرق عنايته برسم الشخصيات ولا يثير اوكتافيانوس عند جوديل أي شعور بالتعاطف معه لأنه بارد الحس ميت الشعور . أما انطونيو فهو ضحية الحب وإن كان شبيه بظهور نوابا الانقام حتى من حيثية كليوباترا ان تأخرت في اللحاق به . ولا تزال كليوباترا تحبه وإن كان السبب الحقيقي في اصرارها على الانتحار هو خوفها من الاستياد والمآلة طول العمر . فالمأساة اذن مأساة كرامة لا مأساة حب ، ولقد جاء موت كليوباترا بمثابة انتصار لارادتها . وهناك اشارات عديدة لتغير الحظ وعدم ثباته وإنه لا يمكن لأي انسان أن يكون سعيداً من المهد الى الممهد . ويقع النصب الأكبر من المماعة في المأساة - وبالتالي البطولة التراجيدية - على كليوباترا لا انطونيو .

وكتب روبر جارنيريه (Robert Garnier ١٥٣٢ - ١٥٩٠) مسرحية «مارك انطوان» (Marc Antoine) عام ١٥٧٨ . وهي مسرحية تجمع جميع المثيرات من الميثاق القديم من الفكر والافكار المسيحية عن عقوبة المذنبين وكذا تصورات العصور الوسطى عن قوة الخلد وسيطرته على مصر البشرية . وتظهر بالمسرحية كذلك أفكار عصر النهضة عن قدرة الانسان على تشكيل حظه وتقدمه الخاص . والتعصر الأخير على أية حال هو المسطر على بنية العناصر وهو الذي يجعل المسرحية مأساة انتحار عاطفي . وهذه المسرحية اهمية خاصة لأنها هي التي تستغل العبارة الدرامية لكليوباترا من القارة الأوروبية كأي الجزيرة البريطانية . لأن ترجمة ماري سيلي الملقبة بالكونتيسة بيمبروك لهذه المسرحية عام ١٩٥٠ هي التي ادخلت هذه العبارة الى انجلترا وانتشرت في الوقت نفسه للخدمة السينمائية في الكتابة الدرامية^(٨) . فظهر كتاب كلرون بكتيون مسرحياتهم على غلط مسرحيات سينمائية كما اعيد طبع مسرحية جارنيريه - بيمبروك أكثر من مرة ابتداء من عام ١٥٩٥ .

وتبدأ أحداث مسرحية جارنيريه - بيمبروك مثلاً تبدأ مسرحية إل فيثو حوّن لا يزال انطونيو حيا فهو يناجي نفسه ويألم كليوباترا التي أغرت به وبأفرادها المذنبه ، التي حولته من « عالم السهام والحرب الى عالم الحفلات والراقصة والولائم » ولكنها في النهاية غائته في اكتيوم . وهذا يثير جارنيريه - بيمبروك من رؤية شكسبير للنص ولكن التشابه يزداد في الفصل الثاني عندما يبكي الفيلسوف فيلوستراتوس (وقد ايل فلوهند شكسبير) لتدهور حال الامبراطور العظيم الذي كان المآل يخشاه . لقد دمر الحب قيصراً كما دمر طردة من قبل وعندما تدخل كليوباترا تراجع وصيفاتها ايراس (Eras) وشارميون (Charmion) وتعلن انها تحب انطونيو أكثر من حباها لفصلان ولانطونيو وللحربة والنور . . وتعترف بأن جمالها الساحر هو الذي حطم انطونيو وتحمل نفسها المثالية كاملة على أساس انها « السبب الوحيد » لسقوط القائد الروماني (٤٧ ب - ٤٤ أ) قائلة بأننا نخطيء عندما نلوم الآلهة على نتائج أخطائنا (٤٧ ب - ٤٤ أ) . ولكنها ترفض بشدة تصفها شارميون التي تحبها على خلاف انطونيو ومهجره حتى لا يجلب سقوطه سقوطها ، وتقول كليوباترا أنها تفضل الموت و كزبد ذات قلب طيب « هل أنا تحيا من أجل اولادها أو من أجل مجرد الحياة » .

وفي الفصل الثالث يظهر انطونيو بالسا غيورا ولكنه يظل مرتبطا بكليوباترا . لوسيليوس Lugiilus (صديق بروتوس وحليف سابينا ورجل انطونيو حاليا) على ذلك بقوله ان الحظ وكل شيء في الدنيا يتغير فيما عدا القضياله (ب ٩٨٨ - ٩٩٩) . ويجاول لوكيوليوس أن يثي

(٨) في بحث مطول يترصد المصادر الكلاسيكية لسرح شكسبير ، تحت التشر في مجلة « عالم الفكر » توثقت بصمت سينمائية للسرر الاثريه بعلمه خاصة وسرح عصر النهضة بعلمه عامة .

انطونيوس عن الانتحار مهاجم الأخير الأساليب للملكا فيلبي التي يتبعها اوكتافيانوس وهو يعتبر نفسه المسؤول عن هزيمة اكتيوم معنبا كليونترا من سبب هذه المشاورة (ب ١١٥٠ - ١١٥٢) .

وفي الفصل الرابع يتعرض اوكتافيانوس في زهو وشيلاء قواته العسكرية الضخمة ويشفق على معاناة غريمه انطونيوس وجنونه أو بالأحرى خيله الغرامي . ولكن اوكتافيانوس يعلن اصراره على التخلص من انطونيوس وهنا يصل ديركتوس (Directus) ويمني موت انطونيوس فيريته اوكتافيانوس ويقول ان كبرياته هي التي اهلكته وكذا حبه « غير المنيف للمصرية » (ب ١١٩٤ And unchast love of this Aegyptian) .

وفي الفصل الخامس والأخير تودع كليونترا اطفالها وتبكي حزنا عند قبر انطونيوس وتموت من شدة الأسى والحزن عليه .

ومن المدهش أن مسرحية جاريثيه - بيمبروك أقرب إلى مسرحية شكسبير من رواية بلوتارخوس مصدروها الرئيسي . ولكنها تختلف عن مسرحية شكسبير أساسا في حلها لكل ما من شأنه أن يبط من شأن كليونترا . للمسرحية تقتصر على تقديم صورة كليونترا كما ستظهر فيما بعد في مسرحية « انطوني وكليونترا » بالفصل الخامس على أن تغفل الفصول الأربعة الأولى من مسرحية شكسبير . وبعبارة أخرى فالأ مسرحية جاريثيه - بيمبروك تجد كليونترا تمجيد شكسبير لها قرب نهاية مسرحيته . فحب كليونترا لانطونيوس مسرحية جاريثيه - بيمبروك حب صادق هميم من البداية أما شكوكه في أن تكون قد خانتها فهي بلا أساس ، فللكلمة المصرية تنقو في هذه المسرحية بشيء من المتعاطف إلى درجة أن انطونيوس واوكتافيانوس فقط هما اللذان يلزمانها . وإذا كانت هي تكتم نفسها بخيانة انطونيوس في معركة اكتيوم فهي لم تكتمه كرجل وزوج لانها تتحدث عن « زواجها المقدس » (ب ١٩٤٨) . وفي موضع ثناء وتقدير ديويدي الذي يعتبرها مخلوقة ربانية في فضائلها . ان كليونترا جاريثيه - بيمبروك بذلك تلحق بكليونترا تشوسر إحدى شهيدات وقديسات الحب وتسبق كليونترا درايدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) لان جاريثيه - بيمبروك اضاف الى صورة كليونترا العاشقة المخلصة صورتها كأم خنوع وذلك في منظر وداعها لاطفلا (ب ١٨٤٤ وما يليه) بل انها زوجة وأم أكثر منها عشيقة . انها مخلوقة خلصة لا تستحق كلمة غضب واحدة من انطونيوس الذي يلقن خطأ انها خاتنه . فحتى أهم ضحايا كليونترا وهم جوقة المصريين الذين دائما يتدبرون عظمهم لا يتقدموها . ومن الملاحظ أن انطونيوس وكليونترا لا يلتقيان على خشبة المسرح عند غروب جاريثيه - بيمبروك . ولعل أهم ما يختلف به هذه المسرحية عن مسرحية شكسبير هو ان الأخيرة اضافت عنصر الموازنة بين ما خسر انطونيوس في الحرب وما كسبه في الحب فمثل هذه الموازنة لم تشغل بال جاريثيه - بيمبروك .

وتخلو مسرحية صمويل دانيال (Samuel Daniel ١٥٦٢ - ١٦١٩) في هذا الموقف الاشكالي أي الاختيار بين الحب والواجب ولكنها تفرق عن مسرحية جاريثيه - بيمبروك في أن كليونترا تبدو فيها شخصية درامية أكثر تعقيدا واثراء كما أن حبها لانطونيوس يكتب بقوة أكبر وحمقا أكثر بعد موته حتى انها تدفن نفسها . وكذلك تفعل جوقة المصريين التي تدفنها على حياها بالسيف وشروعها التي أدت إلى هلاك الجميع ومع ذلك فإن هذه المسرحية لا تفارح مسرحية شكسبير و انطوني وكليونترا « كمسرحية اشكالية »^(٩) الا أن شكسبير يبين لصمويل دانيال أكثر من غيره - وهذا ما ستعود اليه بعد قليل - وعمنا الآن أن نشير إلى أن مسرحية صمويل دانيال تتشابه كثيرا مع مسرحية جونيل « كليونترا الاسيرة » فهي مثلها تبدأ بعد موت انطونيوس وفيها يحاول قيصر أيضا اقتاع كليونترا بمغادرة قبرها حتى ينسى له أن يسوقها في موكب نصره وتظهر كليونترا بالاستسلام لهذه الرغبة وتستأذن في الخروج لتقديم الغرائب إلى شيخ انطونيوس . وبعد ادائه هذه الطقوس القاتلة وليمة فخمة وأمريت بأحضار سلة التين التي حوت الاطعمي للحملة لانتحار الملكة وفي نفس الوقت كان ابنها فيصرون قد قتل في رودس . وللتشابه الكبير بين صمويل دانيال وجونيل بالإضافة إلى ترجمة مسرحية روبر جاريثيه على يد كوتيسيه بيمبروك يؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أن مسرحية شكسبير و انطوني وكليونترا « تحمل تأثيرات الدراما الفرنسية الكلاسيكية التي وصلتها بصورة غير مباشرة .

نشرت مسرحية صمويل دانيال « كليونترا » لأول مرة عام ١٥٩٤ في مؤلف بعنوان « ديليا وروزا موند المزيمة » (Delia and Rosamond augmented) ثم راجع المؤلف مسرحيته وعدلها بعض الشيء ثم نشرها في مجموعة مقالات بعنوان « المقالات الشعرية لصمويل دانيال المصححة والمزينة مجددا . ١٥٩٩ » .

(The Poetical Essays of Samne! Danyel Newly corrected and augmented 1599).

(٩) Ernest Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare A Study of "Julius Caesar", "Measure for Measure", & "Antony and Cleopatra" (London - Routledge & Kegan Paul 1963) pp. 150 ff.

ومرة أخرى روجعت وهدلت المسرحية نفسها بدرجة ملحوظة في طيبة تحمل العنوان التالي : بعض الأعمال الصغرى التي نشرت بواسطة صمويل دانيال حتى الآن . . . صححت وزيدت بمعرفته مرة أخرى . . .
(Certain Small Workes Heretofore Dirulged by Samuel Daniel... and Now agasine by him corrected and angmented)

ويحفظ معظم النقاد ان صمويل دانيال قد راجع وصصح مسرحته أكثر من مرة لأنه شاهد مؤرخا عرضا مسرحيا أما مسرحية كونتييه بيمبروك المترجمة عن جانييه والتي اهدى اليها مسرحيته وأما مسرحية : انطوني وكليوباترا : لشكسبير نفسه ومعنى ذلك ان صمويل دانيال ظل يدخل التعديلات على مسرحيته حتى بعد عرض مسرحية لشكسبير المذكورة عام ١٦٠٦ / ١٦٠٧ .

ويبدأ صمويل دانيال مسرحيته : المنظومة شعرا مرسلًا - بعد دفن انطونيوس بينا كليوباترا تتقيع في القبر الذي اعدته لنفسها تسامح قيصر من أجل انتفاذ حياة أبنائها وتستهل كليوباترا الفصل الأول بحديث تتاجي فيه نفسها مستخلصة الحكمة من أعطائها دون أن تلقي اللوم على انطونيوس وترفض فكرة أن تعيش اسيرة سجنه مقيدة بالسلاسل لكي تلقي عليها اوكتاليا زوجة انطونيوس الرومانية نظرات الزهو والازدراء وتتحدث جوقة المصريين عن اولئك الذين بأعطالهم يفلقون العالم .

وفي الفصل الثاني يبدي قيصر ملاسطة لبروكريوس بأنه على الرغم من قدرته على فخر الأراضي وضعا الى تحتلته فاته هاجز من فتح القلوب . ويروي بروكريوس كيف انه ولغا لأوامر صدرت من قيصر حاول أن يخرج كليوباترا حية من قبرها وكيف ان الملكة المصرية بعد أن حيل بينها وبين الانتحار اصدرت شكوى مرة ضد قيصر ونظرت باستماتة من أجل أبنائها ولا سيما فيسرون (Cesario) . ولفن بروكريوس انها ستكون حريصة على الحياة ولكن فيسربك في ذلك كثيرا ، ولذلك أمر بتشديد الحراسة عليها . وبقي الجوقة المصرية وتسفر من اولئك الذين - مثل انطونيوس وكليوباترا - لا يرون في الدنيا سوى الطموح والشهوة .

وفي الفصل الثالث يقدم مشهدان على حقيقة وحدث عند بلوتارخوس في سيرة انطونيوس وهي ان قيصر بعد الفداء الفيش على كليوباترا وفتح الاسكندرية كرم الفيلسوف أريوس (Arrius) وعفى عن الخطيئ فيلوستراتوس رغم انه كان يكره تظاهر الأخير وإدعاه بأنه فيلسوف أكاديمي . وفي مسرحية دانيال يشكر فيلوستراتوس أريوس الذي أنقذ حياته ثم يطلب ويسهب الحديث عن فشل البلاط في وقت الشدة ومسامحت الخطر وهو ككل الرجال يبحث - بطريقة غزبية على اية حال - عن طريق للنجاة بأي ثمن ويأمره أريوس ألا يجزئ ويعمل ان هذا العصر قد بلغ من السوء ما جعل اناس يؤهلون الحياة وإن الانحلال الاخلاقي هو الذي أدى الى سقوط مصر . ثم يشرح النظرية الدائرية للتاريخ فيقول وكأنه يتحدث عن « عجلة الحظ » الأخرية :

« هكذا يفعل مجرى الأمور فهو دائم التغير

يجري كعجلة أبدية دائمة الدوران

ونفس اليوم الذي يجلب لنا المجد

يأتي اليها ايضا بلبلة نارجوع الى الخلف » (ب ٥٥٥ - ٥٥٨)

ويخشي أريوس ان يقتل قيصر ابتناء كليوباترا قائلا بأن الماحل الروماني قد يقدم على ذلك لأن « كثرة الباهية أمر لا يحمده عقباة » (ب ٥٧٦ Plurality of coesars are not good) .

وفي المشهد التالي تدافع كليوباترا عن سلوكها في الحرب وإلقاء اللوم على رغبة انطونيوس العارضة وطعامته له في الحب . ويرفض قيصر هذا التبرير لأنها كانت دوما تذكر روما . ولكنها تطويه وثيقة مكتوبة تشهد بحب يوليوس قيصر لها ثم تسلمه قائلة بكونها يقاطعها سيلوكيوس ويعلم ان القائمة متفرقة فتهاجم ولكنها تنترف بأنها بالفعل احتضنت يعقبي المجوهرات من أجل لبيا واركتاليا لكي تتسكن من كسب ودوما فيتوسطا من أجلها لدى قيصر . ويعددا الأخير بحسن المعاملة ويقول دولايلا انه اذا كان يمكن ان تكون كليوباترا جيلة الى هذا الحد وميقتة الى هذه الدرجة وهي في مثل هذه الحالة من الاحياء واللبؤس والياس وكبر السن والحزن فكيف كانت انذ وهي في زمان الشباب وقعة السؤدد ؟ ويعلق قيصر على ذلك بأنه ينبغي ألا يؤخذ دولايلا بحيل كليوباترا ويقول : ان الزمن قد غير كل شيء . فلا هي الآن كما كانت من قبل ولا نحن كما نتخيلنا هي . . . وقال انه يرغب فقط في أن يأخذها الى روما ليقرعها في موكب انتصاره وانه بالفعل على وشك أن ينفذ ذلك بمجرد ان يقدم

بجولة له في سوريا . وتتغنى الجوقة المصرية برقة الانتقام نيميسيس (Nemesis) وتتبادل « لماذا يدفع عامة الناس الجؤساء والأبرياء ثمن الأخطاء التي يقع فيها كبار القوم والأمرأه ؟ » .

ويبدأ الفصل الرابع بحوار بين سيلوكوس ورودون فيقدم الأول على أنه كشف أسرار كليوباترا ولا سيما أنه لم يلق جزءه هذه الخيانة خيرا عند قيصر . ويعترف رودون بأن جرسته كانت أشنع وأن خيائته كانت أظلم . لقد عهد إليه بأن يقود قيصرين إلى المهند على أمل أن يأتي يوما في المستقبل يؤسس فيه سبط يوليوس قيصر مملكة بعيد بها أجداد إمبراطورية أبيه وأمه فيحكم العالم . ويركز رودون في حديثه على حزن كليوباترا عند رحيله فيقصرن ثم يقول أنه غاب الأمانة وأحضر قيصرين إلى رودوس ثم يورد أحلام العشي الذي كان يأمل أيضا في أن يصبح على ابنه انطونيوس إباطرة . وهكذا فإن رودون مثله مثل سيلوكوس يعتبر نفسه مجرما أثميا وملعوناً جلب على نفسه المار واستحق أن يعاقب أشد العقاب . ثم تدخل كليوباترا بعد استجوابها الحزين ولي يدها خطاب من دولابلا يكشف فيه السر الخطير وهوان قيصر بنوي أن يزين بها موكب نصره في روما . فتطلب إلى قبر انطونيوس لتظهر له آخر آيات التكرم وتقرر الانتحار دون أي تردد لتلحق به . وتعتبر جوقة المصريين أن تدهور مصر امر طبيعي راجع إلى التنثر الضروي الذي لا مفر منه في سير الأمور البشرية فيوم لك ويوم عليك ويساقي اليوم الذي تعاني فيه روما نفس المصير تشرب من ذات الكأس .

وفي الفصل الخامس يسمع دولابلا من تيتوس (Titus) أن كليوباترا أرسلت رسالة إلى قيصر وأنها بعد أن ارتدت أحل معاندها من مجلس والنهت اشهى مآكل كما لم تفعل من قبل طردت الجميع من فوق قبرها فيها عدا الرومانيين ورجلا رفيقا تقيرا وذهب دولابلا ليلطلب من قيصر باسمه عدم عانة الملكة المصرية . وفي المشهد الثاني يأتي الرجل الرعي كرسول (Nuntius) يقص على الجوقة كيف ماتت كليوباترا لقد أرسلت الملكة لكي يحضر ثيابين (aspes) وبعد شيء من التردد تستحث نفسها وقوت بمسمة في قلبه النعاس الخفيف . ثم يشير المؤلف إلى العمل الأخير الذي قامت به شارميان وهو تعديل وضع التاج على رأس الملكة وتقويه . ليعرف العالم أنها ماتت ملكة . هكذا قالت ثم ماتت . واندفع حراس قيصر إلى داخل القبر بعد فوات الأوان . وتتغنى جوقة المصريين كيف أغفرت مصر وهادت صحراء جرداء قاحلة بسبب الاسراف في الرفاهية وتزايد العظمة والالفة المدمرة .

وتختلف مسرحية دانيال عن مسرحية جانييه - بيمبروك في أن ألفن حيكته الدرامية أعمق كما أنها تتبع رواية بلوتارخوس في التفاصيل الدقيقة ولا تحفل كثيرا بأسباب سقوط انطونيوس وتصور مأساة كليوباترا على أنها مأساة كبرياء حزينة . وتتفق مسرحية دانيال مع مسرحية جانييه - بيمبروك في تصوير كليوباترا كأمر أكثر من كونها عشيقه . كل ما هنالك أن دانيال استبدل كليوباترا (سيليني) الصغيرة عند جانييه - بيمبروك بقيصرين . واستغل قصة الأخير لتقديم موضوع الخيانة في مشهد بين سيلوكوس ورودون وهو مشهد قصد به زيادة التعاطف مع كليوباترا الملكة المصرية . ومع أن مسرحية دانيال أكثر تنوعا من مسرحية جانييه - بيمبروك إلا أنها تظل غير صالحة للعرض المسرحي لأن مؤلفها كان شاعرا ذهبا أكثر من كونه مؤلفا دراميا . ووظيفة الفيلسوف فيلوسترآتوس في مسرحية دانيال هي أن يستخلص الحكمة الأخلاقية العامة ويستنبط الدروس من الحلو الأممي من الموت ودررات التاريخ وتغير الأزمنة باستمرار وازدهار ثم انحلال الأمم ، ثم تأتي الهلي الجوقة المصرية الرابطة والخامسة فتلقي الفكرة الأخيرة على مصر وروما . وهذا امر لا تجده عند شكسبير .

ومع ذلك فلا يرقى الشك كثيرا إلى حقيقة أن شكسبير كان يتذكر مسرحية دانيال أو أنه أهدأ قراءتها مؤرخا في طبعة ١٥٩٩ وهو صوغ مسرحية « انطوني وكليوباترا » . فشكسبير مثل دانيال يعقد مقارنة موحية بين صرامة روما ورفاهية مصر . ولكن بينما يرحي البنا دانيال بأن انطونيوس كان يهول النساء قبل أن يرى كليوباترا حتى أن الأخيرة تقول له لقد جئت مباشرة من صرامة مدينتك (روما) فأنت لا تعرف شيئا عن انفعامة المغرة للمبارك أنك حين بأمور الحرب جاهل بجعل النساء وفن الحب . وإذا كانت كليوباترا شكسبير في منتصف العمر أو أكثر قليلا Wrinkled deep in time فإن كليوباترا دانيال كانت أيضا شابة الجمال beauties waine ظهرت عليها التجاعيد مؤرخا وهي دليل الذبول و new appeaing wrinkles of de clineing وإذا كانت الكليوباترات السينيكية - أي كليوباترا عند مؤلفي الدراما من أتباع سينيكا - لقد انتفروا في معالجتهم على أمور كثيرة فإن أهمها هو أنهم وازنوا بين حكمهم الأخلاقي على العاشقين وبين توفير نوع من التعاطف على مصيرها المأساري . يعتبر دانيال خروجا طيلا لذلك الاتجاه عندما جعل كليوباترا تأمل في أن تنال النساء بعد الموت رغم أن حياتها كانت سيئة . لقد اعترف هؤلاء المؤلفون إذن بأن مواجهة الطبيعة البشرية ولذلك استطاعوا أن يظهروا الانشاق على العاشقين دون الحاجة إلى الدفاع عن أعطائهم أو الدعوة إلى غفرانها . ويتفق هؤلاء المؤلفون أيضا في أنهم جعلوا سلوك كليوباترا بعد موت انطونيوس نبلا فظهرت مزيدا من الحب له ولأبنائه

وإذا كان جميع المؤلفين يتفقون أيضا في إبراز كراهية كليوباترا الفكرة أن تؤمره فإن شكسبير ودانيال يتفردان بأضافة فكرة خوفها من أن ترميها أركتانيا في موكب النصر الروماني بالأزدهاء والاحتفال (راجع : شكسبير : انطوني وكليوباترا في ٥٣ ب ٥٤-٥٥ ودانيال و كليوباترا ب ٦٣-٧٠) .

ويرى كولويس هو الذي ينصح كليوباترا - عند شكسبير ودانيال - بالتوصل لدى قيصر من أجل العمور والرحمة . وكلا المؤلفين يعمدان البطلة ترسل إلى قيصر مظهره الرضبة في الموت وكلاهما أيضا يتبع بلوتارخ خوس في حادثة سيليكوس والفرانة بل أن كلمات شكسبير في هذا الموضع (ف ٥٣ ب ٢ ١٦٤ - ١٦٩) تتلاقى في نقاط كثيرة مع كلمات دانيال . وكما أن دولابلا عند بلوتارخوس لا يحمل إلا الدوايا الطيبة تجاه كليوباترا فإنه عند دانيال يجدها ويكشف لها عن ما يبيته قيصر بالنسبة لها في خطاب غرامي . ولكن شكسبير يبدو أكثر درامية وبراعة في هذه النقطة لأنه يظهر دولابلا على المسرح متيها بسبب كليوباترا ومعجبا بها غاية الإعجاب (ف ٥٣ ب ٦٧ - ١٠١) .

وتواجه كليوباترا شكسبير الموت حاشقة متلهفة حل اللقاء المرتقب فترتدي له أسل الثياب كما فعلت عندما ذهبت لتلتقي بأنطونيوس أول مرة في طرسوس حل ضفاف بحر كيدونس . وتقول : ها أنا مرة أخرى ذائعة إلى ضفاف كيدونس لالقي مارك انطوني (ف ٥٣ ب ٢٢٨ - ٢٢٩) وهذه الكلمات تذكرنا بكلمات دانيال (ب ١٤٦٠ - ١٤٦١) . ومن الملاحظ أن إسم وصيفتي كليوباترا عند دانيال بردان كيا يل : شاربون (Clarmoon) وإمام (Ehms) وهما عند شكسبير شارميان (Charmian) وإيراش (Irash) وربما حرف شكسبير قصيدة دانيال و رسالة من أركتانيا إلى ماركوس انطونيوس (A letter from Octavia to Marcus Antonius) المنشورة في و القالات الشعرية عام ١٥٩٩ والتي سبقت الإشارة إليها . ولقد قدم دانيال هذه الرسالة بقرله و لأن انطونيوس الذي كان لا يزال تحت وطأة قيود مصر (the letters of Egypt) الموضوعة على يديه بقوة لا تقاوم أبدا قوة الجمال الذي لا يمكن مقارنته بأي جمال آخر . ولقد تحول قلبه ناحية الشرق (his heart turned Eastward) وهذه كلمات نجد لها صدى في مسرحية شكسبير : انطوني وكليوباترا (ف ١ ب ٢١٠) (these stoong Eyg- tian freers) و (I'th' East any pleasures) والتي قصيدة دانيال تشكر أركتانيا من أن رسائلها قد تصل انطونيوس وهو في أحضان الملكة الزانية و ومن المحتمل أن تكون المقطوعة رقم ٢ والتي ورد فيها هذا المعنى هي التي أوتت لشكسبير بمشبهه الاستهلال الذي تصفه فيه كليوباترا من رسائل فولفيا (بدلا من أركتانيا) إلى انطونيوس .

وليل أن ينظم شكسبير مسرحيته كتب صمويل براندون (Samnel Brandon) أيضا مأساة بعنوان و أركتانيا الفاضلة (Vir- tuous Octavia) عام ١٥٩٨ وفيها يقلد المؤلف كل من دانيال والكونتيسة بيمبروك فهي تراجيدية تدعيم حل فكرة أن العقل والاشطن منوط بها فهم المعارف الجاهلة . ومن المرجح أن هذه المأساة الكلية لم تخمس تأثيرا كبيرا على شكسبير اللهم إلا إذا كان التأثير كليا و فلوكتانيا الفاضلة عند شكسبير كنوع في مقابل ثرثرة أركتانيا براندون الفاضلة أيضا .

ثانيا : البيئة الدرامية

من أهم الانتقادات الموجهة للبيئة الدرامية في مسرحية و انطوني وكليوباترا و كثرة تغير المكان بصورة لم يسبق لها مثيل في المسرح الكلاسيكي القديم أو مسرح عصر النهضة . فمثلا يوجد مالا يقل عن ثلاثة عشر تغيرا في المشاهد بالفصل الرابع وحده . ولكننا لكي نتدارس هذه المسألة ونربطها بتسلسل الأحداث الدرامية لا بد وأن نستعرض هذه الأحداث من بداية المسرحية .

يبدأ الحدث الدرامي للمسرحية ككل في قصر كليوباترا بالإسكندرية . إذ يستهل كل من فيلو وديوتريوس الفصل الأول بحوار عن الماشفين أنطونيوس وكليوباترا ثم لا يلبث أن يدخل هذان الماشقان بعد هنيهة ليتبادل أطراف الحديث عن حبيها اللتين . وعندئذ يصل رسول من روما لها أن تبدو بادئة بأن انطونيوس قد نشغل من عشيقته الملكة بمسألة رومانية حتى توبخه الأخيرة بدهاء شديد مشيرة إلى أن الرسول ربما جاء إليه بالأوامر الصادرة من زوجته الرومانية فولفيا أو ربما هي امبراطورية جاهدته من الفخ و قيصر . وبهذه الطريقة البارعة دعت كليوباترا انطونيوس إلى تحية أبواه روما وحاملها جانباً دون أن يسمع أوريوس شيئا عن محبته تلك الأبناء . أنه لا يريد أن يغضب كليوباترا ولا أن يقطع لحظات التمتع بالسعادة العاصرة إلى جوار الملكة الساحرة . ويخرج كل من انطونيوس وكليوباترا ليמוד ديتريوس وفيلو فويسالان حديقتهما الذي

انقطع ويترضان بالانتقاد لخل قائدهما . وهكذا ينتهي المشهد الأول الذي أدى وظيفته الدراسية على خير وجه ، وهي إعطاء صورة ما عن الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية . ولقد استطاع هذا المشهد الاستهلاكي أن يرسم لها صورة واضحة وملونة بالوان مميزة وذلك في غضون سطور قليلة إحتوت في الواقع المكونات الأساسية لمائتين الشخصيتين وبالتالي لموضوع المسرحية ككل وهو علاقة الحب بين انطونيوس وكليوباترا وفكرة الصراع بين روما والشعور بالواجب الوطني أو القومي من ناحية والاسكندرية أو مصر أو كليوباترا التي تعلق بها انطونيوس وصار لا يطيق فراقها من ناحية أخرى . ومن الملاحظ أن شكسبير حرص على أن يغمس هذا المشهد شخصيتين تمثلان وجهة النظر الرومانية وهما فيلو ودجيتريوس اللذان يمثلان القيم الرومانية الصارمة ويتخذان الحياة السكندرية الخليجة في مقابل ازدهار كليوباترا لصرامة القيم الرومانية . وعندما تدور عينيها انطونيوس الى حياة الحب والوهو يطرد الأخير الرسول الروماني دون أن يسمح ما يحمله من آباء . ولكن هذا لا يعني أن انطونيوس قد فر قراه واستطر اختياره بل سيظل دوما ضحية التراجع بين روما والاسكندرية مما يشكل لب المسابرة وجوه الصراع لاني شخصيته فقط بل في المسرحية ككل . فاذا كان هذا المشهد قد بدأ بوجهة النظر الرومانية فإنه قد انتهى بانتصار الاتجاه نحو الحياة المصرية . وهذا ما سيحدث في المسرحية ككل بصفة عامة . صفرة القبول أننا نجد في المشهد الأول بالفصل الأول للمسرحية كل أنواع الصراع الدرامي الذي ستترافق أحداثه في بقية الفصول وهذه براعة في التأليف لا يقدر عليها سوى شكسبير .

ولكننا في المشهد الثاني نرى كليوباترا التي تمجد قيم الحياة المصرية - مهمومة بسبب انشغال انطونيوس بشئون رومانية . ولملك فهي تتجنبه عندما يدخل مع رسول روما الذي يمثل لانطونيوس أن زوجته فولفيا وأخاه لوكيوس قد أعلنوا الحرب على قيصر . فيقرر انطونيوس هجران كليوباترا والاسكندرية يؤكد قراره بعد أن وصل رسول آخر من روما ينمي نبأ وفاة فولفيا . ويكشف انطونيوس الكتاب عن هذا القرار لانطونيوس تابعه المخلص الذي يتنبأ بأن كليوباترا ستظل المستحيل من أجل الفناء هذا القرار والبقاء على انطونيوس في مصر . ولكن انطونيوس يصدر أمراً لانطونيوس بإعداد العدة للرحيل فهناك حلاوة على ما تقدم أمور أخرى مستجدة تستلزم وجوده في روما وأهمها تصاعد قوة سكتوس بومبي العسكرية والسياسية . والجدير بالذكر أن العراف في مطلع هذا المشهد كان قد تنبأ بحفظ وصفات كليوباترا اللاتي يتبادلن الشكاك الساخرة والفكاهات الجنسية السافرة وهو جوهزي مرح يصور الحياة السكندرية التي سلبت لب انطونيوس وجلبته من برائن الحياة الرومانية الصارمة . وفي وسط هذا الجو الفكاهي تأتي إشارة عابرة من موت كليوباترا في نهاية المسرحية وهي إشارة تأتي ضمن نبوءة للعراف يمكن أن تؤخذ ببساطة شديدة الآن ولكنها تكتسب عمقا جديداً وبعداً آخر عندما تأتي نهاية كليوباترا . لقد قال العراف لشوميان أن حياتها أطول من حياة كليوباترا فترت شرميان بأنها تحب طول العمر أكثر مما تحب اللين . وحتى تصدق نبوءة العراف فهذا أمر مصطلح عليه في المسرح الإليزابيثي ومردود من المسرح الإغريقي الكلاسيكي . على أية حال فبعد هذه اللحظات المرحية التي تحمل بلور الأسى والحزن يأتي انطونيوس بقراره من الرحيل الى روما ويتركنا المشهد الثاني في حالة ترقب لمرة رد فعل كليوباترا .

وفي المشهد الثالث تستخدم كليوباترا كل ماتي جيتها من حيل لتتجنب انطونيوس من الرحيل فهي تارة تتظاهر بعدم الاكتراث وتارة أخرى تتكلف السخرية والغضب أو تصنع الحياء والمرضى . وعندما تروه كل وسائلها بالتفشل تنقل الحزمة وتطلب المفروشة لانطونيوس التوقيف . وفي هذا المشهد تتمتع لدينا خطوط وملامح شخصية كل من كليوباترا وانطونيوس . فهي بسبب قدرتها الفائلة على التناورة تكتسب أحجائها وهو بفضل صلابته ومرونته أمام مجيئة التحالفات الجبرية يفوز بتناطفا لأنه يصارع حبه لها صراعاً شرساً . وتتجلى عظمة انطونيوس أيضاً من وجهة نظر أخرى أي في كونه الشخصية القوية التي يمكن أن تسيطر على قلب مثل هذه المرأة النادرة . وما يثير السخرية أن كليوباترا التي تتصنع كل كلامها وتصرفاتها في هذا المشهد تصدر من جذبة تامة ومشاعر صادقة تمثل في رغبته الملحة بأن يبقى انطونيوس الى جوارها .

ويستغل بنا للمشهد الرابع ولأول مرة في المسرحية الى الشاطئ الآخر من البحر المتوسط الى روما فريفة الاسكندرية . وهناك يقرأ قيصر تقريراً عن حياة انطونيوس المائنة في المدينة المصرية ويدفن سلوكه ببراعة ثم تتوارد الأنباء عن تزايد قوة سكتوس بومبي ولا سيما في البحر فيسب قيصر الخطأ الماتر الذي انحرف بانطونيوس البطل المغوار والمحارب المتقدم الى هادئة الحمول والتنافس في فترة حرجية تستلزم وجوده وجهوده . ويفر قيصر بالاشتراك مع ليبيدوس زميله في الائتلاف الثلاثي الاشتباك في حرب ضد سكتوس بومبي دون انتظار انطونيوس زميلها في هذا الائتلاف . ووظيفة هذا المشهد هي تحقيق المفجأة بين روما ومصر وأسلوب الحياة في كليها وذلك حشية وصول انطونيوس الى روما قادمًا من مصر . ومن هذا المشهد أيضاً تتبين مدى هيمنة قيصر على روما ومدى قدرته وقوته سياسياً في مقابل ضعف شريكه ليبيدوس وقياس الشريك الثاني أي انطونيوس . الا أن هذه الهيمنة السياسية لقيصر تواجه قوة انطونيوس العسكرية القادرة على انتزاع الأحصاف والاجلال حتى من قبل منتقديه وتصره بمرموا وفي مقدتهم قيصر نفسه .

وفي المشهد الخامس والأخير من الفصل الأول تعود إلى الاسكندرية التي تركها انطونيوس في طريقه إلى روما لتجد كلويوترا تتخبط على حجر القلح من بعد هجران الحبيب وطول غيابه . أنها ترسل الرسل في أثره كل يوم لكي يتقصروا أخباره أولاً بأول فلم يجد بشغلا عنه شيء أو شخص في الحياة . تصيبها نشوة العشق آناً فتستحيل انطونيوس مشغولاً بما يفكرها فيها مشغولاً إلى لفاتها وآناً تتأهبها الشوك تشفق على نفسها وترثي لكبر سنها الذي غط على جبينها غطوطاً لا تحصى ولكنها لا تلبث أن تعود إلى النشوة والاستغراق في الهجالات فهي تجر ذكريات ماضيها الغرامي العريق وإنجازاتها الضخمة في ميدان الحب حين استرسلت على فؤاد قلب كل من بوليوس قيصر وجناتيس بن بومبي الأكبر . ثم يصل إليكناس رسول انطونيوس فيقدم إليها هدية الحبيب لؤلؤة ثمينة ووعداً أنتم بأعدها بعض عمالك الشرق لها . وهكذا ينجم هذا المشهد في تحقيق عدة أهداف درامية أهمها توضيح أن انطونيوس الموجود الآن بجسمه في روما لا يزال قلبه متعلقاً بالاسكندرية ومليئها المصرية وهذا ما يجهد لومته النهائية لا إحسان وادي النيل فيها بعد . كما أن عود انطونيوس بأعدها بعض الممالك الشرقية إلى كلويوترا يشتر بصغر الصراع ووقوع الصدام الذي لا مفر منه بين انطونيوس وقيصر وذلك رغم ما سيرهم بينهما من اتفاقيات . ومع أننا بهذا المشهد أصبحنا لنشك في صدق مشاعر الحب الذي تحس به كلويوترا تجاه انطونيوس إلا أن هذا الحب لا يخلو من أنانية لأن صاحبته تزهو بقدرتها على أسر قلوب الرجال ، كما يبدو واضحاً أنها لا تلتفت إلى حال فهي مغلقة الأهواء والأحوال . أنها تبيع شاربمان بعنف لمجرد أن الأخيرة ردمت ورامها التناء على حبسها الأسبق بوليوس قيصر . وهكذا ينتهي الفصل الأول ولم نر بعد انطونيوس بعد وصوله إلى روما . لقد حال هذا المشهد الأخير بين رؤيتنا للعقاب إلى هناك بهدف أن يزيد من شغفتنا لمحنة ماذا سيحدث في روما في الفصل التالي .

. ويقدم لنا المشهد الأول من الفصل الثاني سكستوس بومبي في حالة تنم عن الثقة التامة في قوته البحرية للتزلية حيث يتوافد كثير من الرومان عليه بهدف الانسحاق بصغوف حنوده . وما يزيد من ثقة بومبي علمه بشدة الخلافات وعنق التنقضات بين أفراد الائتلاف الثلاثي . وتأته الأنباء عن الحشود الضخمة التي يبعدها قيصر وليبيوس لشن الحرب عليه وعن قرب وصول انطونيوس إلى روما . فلا بما بومبي يتأهب الحشود والما إلى بزجه حفاً هو التأهب الأخير بوصول انطونيوس إلى روما . فهو يعرف أن الأخير يارز الجميع في ميدان القتال . ولكن بومبي المتزعج يشعر مع ذلك بشيء من الزهو لمجرد أنه كان السبب في اضطراب انطونيوس إلى الرجل من مصر . وهذا المشهد يجالو المؤلف أن يصيب عدة أهداف بمجرد واحد فهو يرسم لنا شخصية بومبي ويبرز الخلافات الدفينة بين أعداء الائتلاف الثلاثي ويكشف الغلاب عن وجود اتفاق والخداع الذي يسود علاقاتهم ببعضهم البعض . وذلك داخل مع شكسبير إلى أعماق وخفايا السياسة الرومانية^(١١) مما يهدد الطريق أمامنا لتفهم السطحية التي لا جادى من ورائها في الأحوال التي يجري في المشهد التالي ولما يتبعه من اتفاقيات .

نعم نقتلنا المشهد الثاني إلى منزل ليبيودوس بربوا حيث يلتقي رجال الائتلاف الثلاثي لأول مرة في المسرحية ، ويندو حوار عتاب وتصفيية بين انطونيوس وقيصر . ومن الملاحظ أن ردود انطونيوس على معاتبات قيصر تأتي غير مفتحة . فهو له سبيل المثال يقول بأن لا صلة له بالحرث التي أضلعتها زوجته فولفيا وأخوه لوكيوس ضد قيصر والمعروفة باسم الحرب البروسية . ويدفع تصرفه إزاء رسول القيصر القادم إلى الاسكندرية قائلاً بأنه لم يكن في كامل وعيه عندما أعرض عن سماع الأنباء التي يحملها . وعن عدم إرسال المعونات العسكرية الكافية التي كان قد وعد بها قيصر ، يقول انطونيوس أنه أعمل فقط ولم يرفض تأييداً إرسال هذه المعونات . ويتنخل كل من ليبيوس ومايكيناس من أجل عقد الصلح بينهما ويقترح أجرياً أن يوقع هذا الصلح بزواج انطونيوس من أخت قيصر فيولتا انطونيوس دون تردد . وعندما تترك رجال الائتلاف الثلاثي المسرح - أي بيت ليبيودوس - ذاهبين لرؤية أوكتافيا ولكي يرسموا بعد ذلك خطة حرهم الرشكة الوقوع ضد بومبي لا يفي على المسرح سوى مايكيناس وأجريا وإينوبيا ريوس . والأخير - كما نعلم - هو رجل انطونيوس المخلص والقرب الذي يعلم خبايا ما يدور في الاسكندرية وما يتجلى في نفس انطونيوس . وعندما يتأهل عليه كل من مايكيناس وأجريا وبالأستة الفضولية حول كلويوترا والحياة المصرية يستغل إينوبيا ريوس شغفهم الزائد لفيالغ في حديثه ويطلق لوصف اللقاء الأول بين انطونيوس وكلويوترا على شغاف غير كينديوس^(١٢) ويؤكدها أن انطونيوس لن يجر قط كلويوترا من أجل أوكتافيا . ووظيفة هذا المشهد - التي مهد لها من المشهد السابق - هو تصوير مدى عمق الخلافات بين انطونيوس وقيصر وهي خلافات غير قابلة للتسوية حتى في اللحظات التي يبدل فيها كل منها لنفسه ما يستطيع من جهد لتفادي أي اشتقاق في مواجهة العدو المشترك بومبي . ونخرج من هذا المشهد بعدة مؤشرات على أن اتفاقها الحالي لا يعني سوى ترقيع في ثوب مهمل أو ترصم في سمين أبل

(١١) عن مدى استيحاء شكسبير للظاهرة الرومانية بصفة عامة انظر :

Paul A. Cantor, *Shakespeare's Rome: Republic and Empire* (Cornell University Press, Ithaca and London 1976), Passim.

(١٢) بسمى . لويس عوض في ترجمته لمسرحية شكسبير «انطونيوس وكلويوترا» وهذا البرح هنا كما يلي «دبر صيدا» .

للسقوط لن يلبث طويلا حتى يتهاوى تماما في مواجهة أي رياح تأتي بها الأحداث . ويعلم اينوياريوس ما ينجم مع تلك المؤثرات وتعني أن جمال أوكثيا وحكمتهما وتواضعهما لن تستطيع الصدور أمام سلاح الاغراء الذي اشتهرت كليبواترا وبه أسرت قلب ولب انطونيوس منذ الغلاء الأول وإلى الأبد ويومي هذا كله بفشل خطة الصلح بين الثغرين والتي تدمر على فكرة الربط بينهما بعلمة الرحمة والمصاهرة .

ويبدأ المشهد الثالث بأن يقدم قيصر إلى أخته أوكثايا و عريسها ، الجديد انطونيوس . ومع أن الأخير يعترف أمام قيصر بانغماسه في الملذات وفي إحضان كليبواترا إلا أنه بعد عروسه وأغماها بالأصلاح والمدلول . ثم تأتي نبوءات العراف المصري الذي يراقب انطونيوس في رحلته إلى روما فتعلمه بأن حظ غريمه قيصر سوف يتقلب على حظه وينصحه بالابتعاد عن قيصر أن كان يريد لروحه الحارسة (Gemius) أن تستعيد نيلها ويرغبها فهي تأتي من الأنزواء إلى الظل ومن الأزعاج عندما تتكون بالقرب من الروح الحارسة لقيصر . ويقول العراف كذلك أن هذا هو سبب القتل الذي يلازم انطونيوس دوما في جميع السباقات الرياضية والترفيهية التي يمارسها مع قيصر . ويعد أن يخرج العراف بتأجي انطونيوس نفسه ويراجع أحداث حياته التي تزدلده صدق أقوال العراف كما أنه يعترف بأن هدفه الرئيسي من الزواج بأوكثايا هو تحقيق السلام ويصرح بأنه ينوي العودة إلى كليبواترا ويصدر أوامره إلى قائده فيتنبهوس لكي يبدأ بالهجوم على البارثين . ولقد وظف شكسبير هذا المشهد اذن لتصوير عرق نفسية انطونيوس وتراجعهم بين الحفاظ على مركزه وسمعه في روما من جهة وتعلمه بحب مصر وحياته السكندرية مع عشيته الساحرة من جهة أخرى . لذا كان قد وعد منذ لحظات بالأصلاح والمدلول فقد كان صادقا حين وعد . ولكنه الآن يتراجع ويقرر العودة إلى كليبواترا لأنه لا يملك القدرة على الابتعاد عنها نهائيا ، كما أنه بدأ يشك في أن الانتراب من قيصر ليس في صالحه . نعم لقد حرص شكسبير على أن يبرز التبرير الدرامي الكافي لقرار انطونيوس المجاهر والمناقض لما سبق أن وعد به ولكي لا يفقد بطله شيئا من إعجاب الجمهور جعله لا يطلق البلاء بالقرب من قيصر بعد أن سمع نبوءات العراف المصري التي جعلت من قيصر شخصية طاغية مسيطرة تطمس وتدمر شخصية وطموحات أنطونيوس . ولا يعني قرار انطونيوس هجران أوكثايا تماما ولكنه بعد بصورة أو بأخرى الخطوة الأولى في هذا السبيل ونحو القطيعة النهائية بين انطونيوس وقيصر . وهكذا كان انقلاهم مغفيا عليه بالمولت ساعة ولادته وهو ما ينطبق أيضا على عقد الزواج بين انطونيوس وأوكثايا .

وتجري أحداث المشهد الرابع في سرعة عاطفة فلا تستغرق أكثر من عشرة أبيات . وتبدو في إحدى طرقات روما وتندور حول الاستعدادات العسكرية في ممسك قيصر الذي قرر شن الحرب على بومبي . ويبدأ المشهد بصورة الشاعر العظيم شكسبير المهمة والكفالة التي تميز قيصر ورجاله ما عهد دراميا على الذي الجيد للنتيجة النهائية في المعركة الحتمية بين قيصر وانطونيوس .

وتبدأ شكسبير كل ذلك ويرحل بنا فجأة في المشهد الخامس إلى الاسكندرية ، فترى هناك كليبواترا وهي تلوك ذكريات أيامها الخوالي مع انطونيوس الغائب . ثم يصل رسول من روما ليخبرها بزواج هذا العشيق المأسوف على غيابه من أوكثايا شقيقة قيصر . وهنا تفقد الملكة المصرية انترابا ووقارها فلا يمكنها التحكم في أعضائها وتجم على هذا الرسول بخنجرها ولكنه يتمكن من اللاتلات بصعوبة بالغة من بين يديها مما يعيدها إلى وعيها فتأمر بارجاع هذا الرسول الذي كان قد هرب إلى خارج القاعة وتحاول أن تتحقق منه من صحة هذه الأنباء التي جاء بها . ثم ترسله مرة أخرى إلى روما لكي يعود إليها بوصف تفصيلي دقيق لهذه الأوكثايا التي سطت على عرشها . فهذا مشهد اعتراضى اذن قصد به شكسبير أن يعمق معرفتنا بكليبواترا فخيرها الجنوبية وعنفها الشرس مع الرسول ان هي الا الدلائل البينة على صدق مشاغلها تجاه انطونيوس ولا ينسى الشاعر الإنجليزي أن يجعلنا ننظر لكليبواترا تقسوتها تجاه الرسول البريء ، فيكني أنها بدت على ما فعلت وهل أنها تزلت إلى مستوى الخدم والعبيد وهي الملكة النبيلة^(١٣) . ولا شك أن كليبواترا هذا المشهد تبدو شخصية مليئة بالحيوية والدفء اللذان قد يتصاحبا إلى العنف والشراسة وكلها صفات يمشقها انطونيوس وتتضاد أمامها كل فضائل أوكثايا .

وفي لغاه يرسمون أي المشهد السادس يجبر بومبي رجال الائتلاف الثلاثي أنه لم يقاومهم ويخرد عليهم الا سبب تأديعهم واتباعهم للطاغية الدكتاتور السابق يوليوس قيصر . ولكنه مع ذلك يقبل عرضهم الذي يقضي بمنحه صقلية وسردينيا شريطا أن يظهر البحر المتوسط من القراصة . وتجري الاستعدادات لعقد اتفاقية فيها يتنهم هذه الشروط ثم يشرون في التفرقة عن أنفسهم بأن يستضيف كل منهم الآخرين على مائدته . ثم يخرجون تاركين ميناك ضابط بومبي واينو باريوس فيلق كل منهما على ما دار بهذا الاجتماع فيظن ميناك عدم ارتياحه لخل هذا

(١٣) يرى كاتنر أن ملوك كليبواترا تتأقرب من ملوك زوجة فليبيا جيردي « ست بيت » . وهذا للشهد أقرب إلى التكميل بما له من هوة جنسية .

Centor, op. cit., p. 161

الصعل الحش ويؤكد اينبرويراوس ان رواج انطونيوس بالوكتافيا لن يفلح في توليد العلاقة بين هذين القطبين - أي انطونيوس وقصر - لأن انطونيوس سيبدو حثا إلى كليوباترا عما سيجعل هذا الزواج نفسه سببا في انفجار الموقف من جديد وتوسع شقة الخلاف حل نحول لم يستل - مثل ولا يسمح بالتراجع - وهكذا يكشف هذا المشهد مدى الزيف الذي استشرى في عالم السياسة الرومانية كما أنه يعمق فهمنا للشخصيات فصرفات بومبي وأتوالها تتم عن شخصية سطحية لا تلتزم بخط ثابت أو متجاهل محدد كما أنه جميعا لا يرقى لعله إلى مستوى كلامه ما يدلع بقصر للتعامل معه بالتهديد والوعيد تارة وبالرشوة والوعد تارة أخرى . ومن ثم يدولنا بقصر في نفس الوقت هائلا - لما لا يتصرف بروح المسئولية وقدر كبير من الكياسة ولا سببا عندما يسمح لبومبي بالاستقفاة في الحديث عن طلائمه قاتلا و دخل وقتك (ف ٢ م ٦ ٢٣) . ودون أن يعاظمه بصورة مكروعة استطاع أن يستدرجه تدريجيا إلى النهاية التي يريد ها هو . لقد تأكدت هيئة قصر السياسة وتدعمت شخصيته المسيطرة على بقية الشخصيات في هذا المشهد فحتى انطونيوس بشهرته العسكرية الضخمة تضطهد إلى جانب حقبة قصر في ادارة الأمور . فبأي هذا المشهد إذن تصديقا لبيرومات العراف في المشهد الثالث أن انطونيوس في المشهد الحالي ينزوي إلى الظل أمام شمس قصر السابعة ويكون الأملح الأخرق في مقابل الذكاء وحسن التصرف الظاهرين في تصرفات وكلمات قصر . يكفي فقط أن تنصرو ملاح الإثنيك والحجل التي هلت وجه انطونيوس عندما ذكرت حادثة سقوطه بالقوة ودون وجه حق حل منزل والد سكستوس بومبي . لقد كادت هاتان الحائستان أن تحطيا مفاوضات على أنه لم يقابل بالعرفان كرم الضيافة لاني لاقتهما أم انطونيوس من قبل سكستوس بومبي . زد على ذلك معاتبة الأمير لانطونيوس الصلح الدائرة كما أنها بلا شك قد اقتلعتا جزءا من تماطلنا مع انطونيوس ورجعنا كلمة قصر . ومن الواضح أن ليدوس قد فقد كل أهمية أو ثقل في عالم السياسة الرومانية فهذا ما تفرج به من المشهد الحالي . أما ميناس وإينبرويراوس فيقرمان في هذا المشهد بدور أقرب ما يكون إلى دور الجوقة في التراجيديا الأخرى فهي أنها يعلنان على الأحداث الجارية لصالح جمهور المتفرجين الذي يطلع من خلالها على بواطن وخفايا اجتماع القواد ويركز أن بومبي قد وقع في الفخ وأن زواج انطونيوس بالوكتافيا ليس إلا مجرد مناورة سياسية يستهي لا عالة بالفشل . ويبدو إينبرويراوس في هذا المشهد واقفا ككل اللغة من صديق تنبؤاته فهو هنا يمثل دور المشاهد المثالي ، الذي يقرأ ما بين السطور ويلم بخبايا الأمور ويعرف أكثر من سيده انطونيوس مدبة التورط في اتفاقات حشة مخادعة . ومعبارة أخرى يستغل شكسبير هذه الشخصية ليظهر لصور الفهم أو خطأ التقدير التراجيدي الذي وقع فيه انطونيوس ومن ثم فإن إينو ماريوس في هذا المشهد يجهد دراميا لمصير انطونيوس المحكوم وبهامة المسرحية ككل .

ويقيم بومبي في المشهد السابع وحيمة حافلة لرجال الائتلاف الثلاثي حل ظهر سفينه وهناك نرى انطونيوس يتفكه على ترويح ليدوس المخور وميناس يجلب سيده بومبي جانبا لينفرد به ويعرض عليه خدمة نادرة . وهي أن يستغل فرصة اجتماع الاقطاب ليقطع منبهم الرقاب ويصحب بومبي سيد العالم كله في لحظات ولا تنازع . فيجيبه بومبي أنه كان سيسعد بذلك ويسر سرورا عظيما لو أنه قد فعل ما يعرض سيقا ودون علمه أما الآن فإن الشرف وعسكه بأهاده يحول بينه وبين القبول باتيان هذه القملة النذية . وبعد ذلك وفي خطوة يقرر ميناس صاحب هذا العرض اهتزال خدمة سيده بومبي . وإذا عدنا إلى ليدوس للمخو وجذاته في خبيرة السكر ما يذلع بقصر إلى الانصراف فالتالي انطونيوس فيقرر البقاء لمواصلة الشراب مع بومبي حل الشاطيء . ويرغم للمسحة الكوميدي التي تغلب على هذا المشهد الذي تفوح منه رائحة الحمر وتحو أموات السكارى في ضجيج وهزل إلا أنه يؤدي دورا دراميا هاما في تطوير الأحداث التراجيدية^(١٤) . بأنه أي بمثابة تعليق سائر حل عبارة ميناس في المشهد السابق أي قوله و أن وجوه كل الرجال صادقة (ف ٢ م ٦ ٩٧) فمن هذا المشهد الذي بين أيدينا يتضح أن الحقيقة نافية تماما لهذا الاعتقاد لا يبق أحد من الحاضرين في الآخر وكلهم رجال . وتبلغ المسرحية الشكسبيرية مداهما عندما يكون ميناس - صاحب هذا القول - هو الذي يعرض على بومبي خطة اغتيال جميع الزعماء ليجعل سيده امبراطور الدنيا كلها أو كما يقول و جزيرتي الأرض (ف ٢ م ٧ ٦٣) . إذا أعدنا ما جاء قاله الآخرين و الحقيفة و الحمر و فإن هذا المشهد لما بين ظهر لنا جميع رجالات السياسة الرومانية حل طبيعهم الحقيفة . فلا يقل تراجيع عقولهم وترويح رؤ وسهم بكأس الحمر عن تلذذ السفينة التي أقاموا عليها وليستهم والتي ترمز - كما نرى - إلى تحيط سفينة السياسة الرومانية وسط الأعراج المتلاطلة . يصنف الحامد الأول لأقطاب روما على ظهر هذه السفينة في مطلع المشهد مثالا . . . قد تشمل بعضهم واضطرب عظمهم فلأن نفعه من التسيب هبت لألقت بهم أرضا (ف ٢ م ٧ ٦١) . لكن فيصير في هذا المشهد هوائل الرجال

(١٤) يرى كانتور أن المسرحية حافلة بالأحداث التي تجمع بين الأكل والجاس وكليوباترا هي و طمة . . . (morrell ف ١ م ٤١ و ٣١ ف ١٣ م ١١٦) وهي و طمة (ف ٢ م ٦ ٢٤ ف ٢٤ م ١١٦ ، ف ٢٧٤) . ومانية بومبي في مقام حل الأرض الإيطالية ويشارك فيها القواد الرومانيون وحكمهم أي رجال الانصراف التالي سكستوس بومبي هذه القلية معسبة بأساليب الترف والحواس التي أن بعض القواد يتخربوا و مانية مصرية و لا رمانية . ولكننا في الحقيفة يمكن أن نقول أن هذه القلية تساهم في رسم صورة وروما الامبراطورية ، التي اغتربت كثيرا من طرف الشرق . ومن ثم فإن انصرافنا حل فكرة القليلة بين مصر وروما كتفسير لمسرحية شكسبير سيؤدي حثا إلى سوء الفهم لأن هناك قلة أخرى بين روما الجمهورية (وانشاقية) و كورولاوس) وروما الامبراطورية (في واطولي وكليوباترا) .

Cantor, op. cit., pp. 23—25.

جمعا سكرًا وعريته تمامًا كما أن لبيدوس هو أكثرهم انغماسًا في الشراب . وهكذا ما يوحى بما سيحدث فعلاً فليدوس سيكون أول المختفيين من عالم السياسة الرومانية أما قصير فسيتمتع له النصر في النهاية .

ويقتل بنا المشهد الأول من الفصل الثالث إلى سهل سوريا حيث انتظم فينتديوس قائد قوات أنطونيوس للمهزومة النكراء التي كان قد لقيها القائد الروماني ماركوس كراسوس في كرهاي (Charrhae) عام ٥٣ ق.م ولقد رفض فينتديوس اقتراح معاونه بوليوس بمواصلة الزحف خلف فلول البارثيين المهزومين بحسبة الخوف من أن يثير نجاحه غير المعادي غير أنطونيوس وحققه . ولم يهز نفسه أكثر من اللازم إذا كانت انتصاراته تستتب بطبيعة الحال إلى أنطونيوس قائده الأعلى ؟ فهذا المشهد إذن يظهر ما بطن في عالم السياسة الرومانية من زيف ونفخ في الصلابة بين الجنود والقواد . ويجدر بالذكر أن امتداد الأحداث إلى خارج نطاق الاسكندرية وروما إنما يعكس صمة من سمات الحياة الامبراطورية حيث أصبح أي حدث في أي مكان من ممتلكات الامبراطورية الرومانية - أو في روما بالذات - يؤثر في مجرى الأحداث بالامبراطورية كلها .

على أية حال فالتا تعود في المشهد التالي مرة أخرى إلى روما وإلى منزل قصير بصفة خاصة إذ يدور حديث بين أبنو ماريوس وإجريا تعلم منه أن أنطونيوس عندما غادر روما مصطحبًا زوجته الجديدة أوكتابيا قد خلق جوا من الكآبة . لأن بكاء أوكتابيا ساعته الرجل آثار أوجعها قصر فاعتلت ملاعب وجهه سحابة الحزن ونظم من حديثها أيضًا أن لبيدوس يلازم فراش المرض بما يذكرنا باللحظات الأخيرة التي شاهدها لها ولم نره بعددًا وكان عندئذ عموماً فائد الرهي . وحتى الآن لا يغمي المتحدثان من الانقاد الساهر والتندر برفقه وبدايته . ويحث قصير صهره أنطونيوس أن يحافظ على العهد الذي وثقه برباط الزواج وأن يبدل قصارى جهده من أجل رعاية أوكتابيا . ويعلم أنطونيوس تقديره لقصير ويعطيه منه أن يعد مثل هذه المخاوف التي لا أساس لها . ومن الملاحظ أن الحديث من المخاوف بالإضافة إلى جو الكآبة السائد في المشهد ككل يندر بعواطف وريحة رغم محاولة أنطونيوس أن يشيع نعمة التناول . فمن الجلي الذي لا يحتاج إلى إضاح أن قصير لا يتق في أنطونيوس ولا يطمئن إلى عهده المبدلة ويكاد يظن أنه هو أساء معاملة أوكتابيا . ومن ثم يتوقع المشاهد أن الكآبة ستقع لا محالة لأن أنطونيوس لن يحسن معاملة أوكتابيا فهو حاد عليمًا أم أجلاً أن كليوباترا لا قلبه في حوزتها . ويعلم المشاهد أيضًا أن أنطونيوس لا يحب أوكتابيا ولم يترجها إلا لدوافع سياسية محضة . فهذا الزواج إذن كما يتوقع المشاهد لن يمنع وقوع الكآبة وإنما يؤجلها فقط وهندل سيزداد العين بلة . وإذا كان أنطونيوس قد أعلن من قبل أنه حتى يسود إلى مصر وهو ما تردده في تيزرات رجله المخلص إنيباريوس بفشل زوجته الجديدة فانه يبدو منطقيًا تمامًا أن تثير السؤال التالي : هل كان أنطونيوس يتخادع نفسه وقصير ؟ بالطبع لا . . . هذه هي الأجوبة المنطقية أيضًا ولا تحطمت شخصية أنطونيوس البطل المسادي وليس شكبير هو الذي يقع في مثل هذا الخطأ . كل ما هناك أنه عطف إلى تصوير أنطونيوس متراجعا ملبدًا ويعتمد أن يظهر متروفا في المماناة وللأساء بسبب ذلك . ويمارة أخرى فإن أنطونيوس شكبير عندما أقدم على الزواج من أوكتابيا ظن أنه قادر على هجران كليوباترا وبعد أن تم الزواج تبيّن له عكس ذلك أي أنه من المستحيل إلا يعود إليها فالتد قراره بالعودة . هذا هو أنطونيوس شكبير طفل تتأذنه الأهواء وسنعود إلى دراسة شخصيته بالتفصيل في الوقت المناسب .

وتبل أن نصل مع أنطونيوس وأوكتابيا إلى ألبانيا ينتقل بنا شكبير مباشرة إلى الشاطئ الجنوبي للبحر المتوسط إلى الاسكندرية . حيث عاد في المشهد الثالث رسول كليوباترا بالأنباء من روما . فنجد أن هذا الرسول - الذي صاحبه كليوباترا سابقًا عندما حل أنباء سيئة - قد وهى الدرس جيدًا لأنه هذه المرة يعود للملكة بالأنباء ملفقة فيعطي وصفًا كاذبًا لأوكتابيا فيصورها دمية المنظر بقبعة الصوت المبهمة . وهو بذلك يعطي كليوباترا ما تنتهي من أنباء خفيفة ويتدخل شارميان بالمرن اللازم لهذا الرسول من طريق أطراء الملكة ويحث النشرة في قلبها التهالك . ومن الواضح أن الشاعر قصد بهذا المشهد ألا تنيب كليوباترا عن انتظار وأذعان المشاهدين الذين ربما انفضوا في المشاهد السابقة لتناغمها عنها بالأمور الرومانية . وهكذا يجهد شكبير جهدًا كافيًا لعودة أنطونيوس النهائية إلى الاسكندرية . ومع أن خبرة كليوباترا الشديدة على أنطونيوس قد تهيئ شيئا من الانتقاد والمزاولة ضدها إلا أنها في نفس الوقت وحل للمدى البعيد تزيد من تماطلها معها بما أن نكاد من خضوعها التام للعب وصدق أحاسيسها تجاه المحبوب أنطونيوس الذي لم تمد تطيق فراقه .

وما نحن في المشهد الرابع قد وصلنا إلى ألبانيا حيث يقام أنطونيوس مع زوجته أوكتابيا فهو يشكو من أن قصير قد أهانه بشئ العرق إذ دخل الحرب ضد بومبي من جهة وشر وصية أنطونيوس من جهة أخرى لئلا يسمعه . والمعروف تاريخيًا ولي رواية بلوتارخوس أن قصير نشر وصية أنطونيوس بعد أن استولى عليها عنوة من عذارى فيستا . ولكن أنطونيوس يقول في نص شكبير أن قصير - كما جاء في ترجمة د . لوس هوفس - كتب وصيته وقراه على الملأ وهي بالانجليزية كما يلي :

made his will and read it

معسكر قيصر لكي نسمع القائدين وما يصدران أوامر الحرب . ونشى سرعة توالى أحداث هذين الشهيدين بالآثار والمجلة وهما دوما من لوازم الحرب .

وفي بداية المشهد العاشر يدخل ابنو ياروس مرتاحا وملثاها ليصف هروب أو انسحاب أسطول كليوباترا . ثم يأتي سكاروس وقد جن جنونه بسبب خيانة كليوباترا فيخبرنا بأن انطونيوس قد فر ورادها . ثم يعلن كاتيديوس أن ستة ملوك قد فررو وراء انطونيوس واستسلموا وأنه هو أيضا ينوى الاستسلام بقراته . ومع أن ابنو ياروس يعتقد بأن كل شيء قد انتهى فهو يصير على البقاء إلى جانب انطونيوس . ومن الطبيعي أن لا يتوقع أحد مشاهدة الحركة البحرية نفسها أو جزء منها على السرح فلذلك امر مستحيل فنيا ، ولكن الشاعر استطاع أن ينقل لنا صورة دقيقة وبجسدة هذه الحركة ويتائجها وذلك عن طريق أفراد يدخلون الواحد تلو الآخر في حالة ذعر ويأس مما يمكن حالة الملح والغزع بل التسخيع والانهيار في صفوف جيش واسطول انطونيوس .

ونصل في المشهد الحادي عشر إلى الاسكندرية ويصحبنا الاسد الجريح فارس الحب المهزوم فتجده في حالة يأس تام حيث يحضر نفسه احتقارا شديدا . ويأمر تابعيه بأن يقتسموا أمواله وأن يسلموا انفسهم إلى غريمه قيصر ويعدم بأن يرسل الرسائل إلى اصدقائه ومتابعيه في روما لكي يتولواهم بالرهابة . ويشير من طرف خفي إلى أنه قد قرر الانتحار ثم تأتي كليوباترا خائفة مذعورة وتقف امامه في وجل تطلب العفو والرحمة . ويعتبط انطونيوس أشد العذاب تحت وطأة الفكرة بأنه هزم على يد قيصر الذي يصهره قوة وقدرة ومنا . وينذكر أجداده السابغة بحسرة بالغة لأنها قد ضاعت وإلى الأبد بعد هذه الهزيمة المنكرة . وهكذا تذكرنا صورة انطونيوس في هذا المشهد بمشهد مماثل في مسرحية و بنات تراخيس لسولوكليس إذ كانت ديثيرا قد حطمت زوجها على طريق الخطأ ودون قصد فعاد إلى منزله محمولا هل الاكتئاب بين الموت والحياة يبكي وهو بطل الإبطال للفتدان القوة المخوفة والأجداد السابغة على أية حال ويؤنب انطونيوس كليوباترا ثم يعفو عنها في النهاية ويدعو إلى إقامة الرومية قائلا أنه يحضر والخط . وتند هزيمة انطونيوس نقطة التحول المحرر به في المسرحية ولكن الملاحظ هو أن هروب انطونيوس وانسحابه تبدو واضحة بارزة في الأجزاء الأولى للمسرحية وقبل وقوع التحول في « حظه » بمباراة أخرى نجد انطونيوس تنجا لامعا وسط نقائص واضطداد لا تقل لعماد . أما الآن فقد هزم هزيمة تكراه وهو إلى الخفض مع حظه فإن صفاته النبيلة ازادت برقا وبسعت فضائله وعلته به شائعة في هذا الحطام . فهو يمثل نفسه وهو في أسوأ حالاته برهابة ابتاعه المخلفين ويعفون كليوباترا وهي سبب نكته . ومن المقطوع به أنه بذلك العفو يسيء إلى نفسه لأنه يعمق هبة ابتاهه وتدهور حاله ولكنه في نفس الوقت يفوز بجريد من حب المشاهدين ومتعاطفهم معه .

وفي المشهد الثامن عشر تلور الأحداث بالقرب من الاسكندرية حيث يرفض قيصر مطالب انطونيوس بالسماح له أن يعيش في مصر أو أثينا كمواطن هاني . وهي المطالب التي جعلها رسول انطونيوس ناظر إحدى المدارس المصرية الذي لا يجد الفلكد المهزوم حوله من يرسله غيره ثم نجد قيصرًا يستجيب لمطالب كليوباترا في أن يحكم ابتلاها مصر من بعدها ولكنه يشترط لتحقيق ذلك أن تقوم بطرد أو قتل انطونيوس وهذا اسفون خبيث يجاور قيصر بدقة أن يوقع بين العاشقين ويفتك بجميها ولكن قيصرًا بذلك هيأ لنا أن نشاهد اختبارا صليبا لشاعر كليوباترا تلمه انطونيوس ويؤيد قيصر من مساحيه الخبيثة برسائل نيدياس إلى الاسكندرية لتحقيق هدفه أولها بطل أية وعد باسمه يكون من شأنها أن يكسب كليوباترا ويعددها عن انطونيوس والثالث التجسس على انطونيوس ونقل صورة واقعية من كيفية مواجهته لهزيمة اكثيم . ويجدر بالذكر أن دسيسة قيصر بين العاشقين عن طريق تقديم الرشاوى لكليوباترا على حساب انطونيوس تقوم على أساس اعتقاد قيصر بأنه يمكن شراء أية امرأة . فإذا أضفنا إلى هذا الاعتقاد اهتمامه الذووب بالتكبل بخصمه المهزوم فخرجنا بصورة عن شخصية قيصر أبعد ما تكون عن نيل التعاطف والالتأيد من جانبنا . فإين هو من انطونيوس الفارس الكريم والقاتل المعطاء حتى بعد هزمته الشكراء ؟

وعندما جاء رد قيصر إلى انطونيوس راح الأخير في المشهد الثالث عشر يرسل رسالة يدعو فيها قيصر إلى مبارزة فردية تقسم الحرب بينهما . وفي هذا المشهد يتاح ابنو ياروس نفسه فيقول أنه لن الحق أن يظل المرء وليا لن يتصرف بمثل هذا الطيش أي لانطونيوس . ثم يصل نيدياس رسول قيصر الذي يصرح لكليوباترا في محاولة للتمس بينهما وبين انطونيوس أن قيصرًا على علم بأن علاقتهما مع انطونيوس مفروضة عليها وليست من رضى أرادها القلبية . وعندما يسمع ابنو ياروس تصديق كليوباترا على مثل هذا الكلام يسرع على الفور لكي يحضر انطونيوس حتى يجمع بأذنيه ويرى بعينه ويعلم عندما يصل انطونيوس يرى نيدياس وهو يتبل يد كليوباترا الممدودة إليه إلى التظليل . وجد انطونيوس الدليل على الرضى والقبول للتأييد . ولذا امر انطونيوس بجلد نيدياس قبل أن يعود إلى سيدة قيصر ثم ينال على كليوباترا مؤنبا ولكنها تنجح في معالجة الموقف باظهار مدى حبها له وحنن التصاق بينهما . ويفر انطونيوس الدخول في معركة أخرى مع قيصر وذلك بعد أن يعبر ذلك ساجنة وصاحبة . أما ابنو ياروس فيقرر اعتزال خدمة انطونيوس والمجوء إلى الطرف الآخر ويجدر بالذكر أن وحشية انطونيوس مع نيدياس في هذا

المشهد تذكرنا بقسوة كليوباترا مع الرسول الذي أتياها بروج انطونيوس من لوكانيا في المشهد الخامس من الفصل الثامن . وأكثر من ذلك ان المشهد متوازنان شكلا ومضمونا . إذ يبدأ بداية هادئة تتصاعد بسرعة إلى ذروة انفعالية تنتهي نهاية مادية نوع من التشويق حول نهاية الاحداث . فكما ان غيرة كليوباترا قد استيرت بسبب حبها لانطونيوس في المشهد الاول فان انفعال انطونيوس في المشهد الحادي ناجم ايضا عن حبه لكليوباترا التي ظن انها خدعته . وبينما ندين العنف في كلتا الحالتين لان الفضيحة - الرسول القادم من احداهما إلى الآخر - شخص يرى ، الا أننا نستطيع بسهولة ان نفرض العرف عن هذا العنف او نتناساه اذا ادركنا ان الباعث الاوحد هو الحب والمناة ويهدف التقابل الواضح بين الشهادين موضع الحديث إلى تصوير حب كل من العاشقين للأخر بل ومدى تقاربها في الطلياع . ونحن الآن نتطلع . إلى معرفة الدوافع التي جعلت كليوباترا تظهر الود نحو ليدباس . وبشكل هذا الموقف في الواقع سؤالا طرحه شكبير نفسه وتجنب الاجابة عليه عمدا . فهل هو الجبن والملع من قهرام ام هو الدهاء السياسي ام هي طيبة كليوباترا الشخصية وضغطها أمام الرجال ويهلها العام نفسه وتجنب الاجابة عليه عمدا هو الدهاء السياسي ام هي طيبة كليوباترا الشخصية وضغطها أمام الرجال ويهلها العام للمجاملة التسالية ؟ .

وفي المشهد الاول من الفصل الرابع يحيط قهرام اتياهه علما بما حدث لرسوله ليدباس ثم يضحك قهرام بل- الغية ساعرا من تحدى انطونيوس ويعلم ان لقاءه سيكون المعركة الفاصلة والختامية . ويحدث لماض قهرام ويرده امام كل تلك الطرقات مدى سيطرته على الموقف وكيف لا وهو المنتصر ؟ . المهم ان ذلك يأتي على التفتي تماما من اضطراب وجنون انطونيوس المهزوم والذي يصفه قهرام (بيت ٤) بأنه « المجورز الترحش » او « الرشح الهرم » ، وهو نمت يضيف إلى وصيف انطونيوس الكثير من التعاطف على حساب قهرام . ويتأكد رأينا هذا على نحو الفصل لواننا قارنا بين معاملة الفطيين المتحاربين للاعداء والاثياع . ما هو قهرام يصف الوليه التي بأمر باقامتها لجنوده بأنها « اسراف » (waste) يستحقونه بما بلدا من مجهود وما قاموا به من اعمال جلبت فيها من الثروات (بيت ١٥ - ١٦) . ولكننا في المشهد الثاني وعندما نسبح مع انطونيوس نأى رفض قهرام للدخول في المبارزة الفردية كما عرض انطونيوس فالتنا نرى الاخير وهو يودع عمده قائلا لهم ان هذه الليلة ربما تكون الاخيرة لهم في خدمته . فيشير اينوياريوس إلى ان هذا الحديث التوبيخ قد أسأل الدعوى من مآلى جميع الاثياع والاخوان مما يدفع انطونيوس إلى محاولة الاثياع بالأمال المعرفية في الانتصار . ويلعب انطونيوس لتناول العشاء مع كليوباترا . ولا شك ان شكبير يهدف بهذا المشهد إلى ان يزيد من تعاطف المشاهدين مع بطله انطونيوس الذي يقاتل رجالة واتياهه في خدمته .

وبالرب من قصر كليوباترا إلى المشهد الثالث نسمع حراس انطونيوس ليلا موسيقى غامضة تتلطف في الهواء منبث من باطن الارض . ويسرون ذلك بأن حامي حى انطونيوس البطل هرقل يعجزه نهائيا في هذه اللحظات . وهكذا يشيع المثلث جوا من الغلق والمعصية والتشالام عشية دخول معركة الاسكتندرية ذلك ان هذه الموسيقى الخفية هي اصوات التانير عيزة انطونيوس . ولعل ارتباطه هذه الموسيقى بالارض والهواء في آن واحد يتصل بفكرة للموسيقى السماوية او الكونية السائدة لدى كتاب عصر النهضة . كما ان متصل بفكرة العناصر ومهد دراما لحوت انطونيوس المجد لان جسمه سيدفن في باطن الارض اما رويحه فصعدت الى سماء الخلود .

هذا ما يجري خارج قصر كليوباترا اما بالداخل - المشهد الرابع - نجد انطونيوس متشبا فرحا برب المعركة ومزموها ببطلات يعلم بتحليها هذه المرة . وتساعد كليوباترا - وكذلك خادمه ايروس - في ارتداء عده الحرب . يودع انطونيوس كليوباترا وداعا الجندى الداهب الى ميدان القتال . وبعد ان يخادر القصر يرتكن مع كليوباترا لتسمع منها حديثا مليا بالخلاوف من ان تعيب الجيب مزينة اخرى . ويعطى هذا المشهد الذي اختصره شكبير اختراعا . لمحة خاطفة وهامة عن صفات انطونيوس البطولية كفائد عسكري . وترجع اهمية هذه اللحظة إلى ان نشوة انطونيوس وقتها بالنصر مستبحة الحماس في دماء جنوده . كما ان هذا المشهد يفسد لنا بصورة ملموسة صفات انطونيوس كمقاتل مقدم وهي صفات سمحنا عنها الكثير طوال الاجزاء الاولى للمسرحية ولكننا لم نلحسها قط كحقيقة واقعة ولو مرة واحدة حتى الآن . والجدير بالذكر ايضا ان هدوء كليوباترا وهي تمين انطونيوس على ارتداء ذى الحرب يعكس الثبات والروسخ في شخصية هذه الملكة في مقابل تلعثم وارتباك ايروس .

وفي المشهد الخامس يلتقي انطونيوس مع الجندي الذي كان قد حله سابقا من الدخول في معركة بحرية في اكيوم . ليعترف انطونيوس- كعادته - بالخطأ ويخبره الجندي عندئذ بأن اينوياريوس قد فر الى معسكر قهرام . ويأسر انطونيوس ايروس بأن يرسل كلمة وداع وتحية رفيعة الى اينوياريوس هل ان ترد اليه جميع الاموال التي تركها . وهكذا يزداد تعاطفا مع انطونيوس الذي هجره صفيه وخليفه واكثر احواله وهو هجران آدمى ملموس أمعيب المجران الاى او الرمزى الذي قام به هرقل وسط اعداءه الموسيقي الخفية في المشهد السابق . وكما ان انطونيوس يكسب ارضا جديده من المنظمة والثلث عندما يعترف للجندي البسيط بأنه اخطأ في اكيوم فانه ايضا يؤكد نبلة عندما لا يجب بأن اينوياريوس ان ينقم

عليه فربه وإثما يقتل نفسه وسطه الذي اسد اشرف الرجال . واهم من ذلك كله ان هذا المشهد قد نجح في تدمير وتبديد جو الهبة الذي ساد في المشهد السابق ثرولته لم يسجدت في النهاية .

اما في معسكر قصر الاسكندرية - المشهد السادس - فان الجنود يتلقون اوامر القائد بأن يعملوا على أسر انطونيوس حيا . ثم يجرح الجميع ويظهر انطونيوس وحده على خبة للسرح فيجرع من ندمه العميق لانه خان سيده انطونيوس وهو الشعور الذي زاد عمقا بعد ان وصلت امواله التي كان قد خلفها وراثة عند الحرب فقرر انطونيوس ارسالها في الره . وهنا يقرر انطونيوس الانتحار ويبحث عن حفرة ليقر نفسه فيها . ويحله الطريقة يزداد احباطا وتعاظلتا مع انطونيوس الذي يصفه انطونيوس بأنه « منيع للكرم » (بيت ٣١) أما جنود قصر فيصفون انطونيوس بأنه « جويتر » .

ونجد انفسنا في المشهد السابع بميدان الحركة نفسه حيث يجز جيش انطونيوس نصرا نسبيا على جيش الذي يتراجع القهري . وهذا النصر الذي بال على خلاف كل التوقعات بجسد شهرة انطونيوس العسكرية ويجعلنا نلمسها على الطبيعة كحقيقة واقعة كما انه يشد انتباهنا لتربك النتيجة النهائية بعد ان استيقظ الامل فينا من جديد بأن ينتصر انطونيوس .

وفي المشهد الثامن يعود انطونيوس مع رفاقه من المعركة متصيرين فرحين بما أنجزوا من مهام متتالية . ومع ان نشوة انطونيوس بهذا النصر كانت في أعلى درجاتها الا انها لم تسه أن يني على شجاعة جنوده وثقافتهم في خدمته حيث كان كل واحد منهم بمثابة « هيكتور » (بيت ٧) يذلل عن مدينته المحاصرة ببساطة نادرة . وتحيرهم كليونترا وتتفع الابواق وتنفق الطبول وترتفع صيحات النصر . وهنا نذكر اسلوب سوفوكليس الذي تعود أن يقدم الكوارث والمصائب التراجيدية الكبرى في مسرحياته باغنية لكورس غاية في النشوة والصخب وبكس بذلك عدم وضوح الرؤية الأدمية وتصور الادراك البشري عن فهم غايات الامور وروايات الناس والاحداث الجارية . كما ان مثل هذه الاغنية للكورس في مسرحيات سوفوكليس تعد رسالة من ضمن وسائل اخرى كثيرة يستخدمها الشاعر لخلق جو من السخريه التراجيدية التي تجز بها وهي سخريه نتج من التناقض بين ما يدرك الانسان وحقيقة الامور . وهي وسيلة ايها كليف يا الشاعر الاخرى على ان تعميق الاثر الذي سجدته مقطوع البطل التراجيدي بعد بضع لحظات من النشوة والفرح . وتلك هي كلها الوظائف الدرامية التي يؤديها المشهد الذي بين ايدينا في مسرحية شكسبير .

ثم تنتقل في المشهد التاسع الى معسكر قصر حيث تصل الى اسماح ثلاثة من حراسه صوت انطونيوس يناجي نفسه فيقولون منه دون ان يشعر بوجودهم . فاذا به يؤنب نفسه أهف النائب وأفساه . ويشند عليه ونز الضمير وشعور الندم على عدم ولاه لسيده ليسقط ميتا ويقتل الحراس جثمانه الى مفرهم . ويجدر بالتنويه ان موت انطونيوس بهذه الطريقة وفي هذه المرحلة من تطور الاحداث يشكل ذروة التصاعد العاطفي في المسرحية ككل . انه الجندي المعتك والرجل العاقل الرزين الذي يموت محطاً بسبب حزنه وندمه . وهذا ما يؤكد الفلسفة القيم العاطفية والولاء والعداقة والحب على القيم العقلانية للحكمة والثروي والمصلحة العليا . فباسم القيم الأخيرة هجر انطونيوس سيده انطونيوس مما أودى بحياته وجعله يتهاوى ويتلاشى من فرط الندم والياس . ولا شك ان شكسبير قد تعمق التركيز على هذه الفكرة بدليل انه مخالف مصدره التاريخي لان بلوتارخوس - كما رأينا - جعل موت انطونيوس بسبب شدة المرض الجسدي وقبل معركة اكتيوم بوقت قصير .

وفي المشهد العاشر يلعب انطونيوس وسكاروس الى تل عال من اجل مراقبة سير المعركة البحرية وشبكة الوقوع . ويعبر انطونيوس عن ثقته بأنه سيكسب الحرب في النهاية بطريقة او بآخرى وفي اي عنصر من عناصر الطبيعة . فهو يأمل ان يجاريه في « النار » و « الهواء » جنباً الى جنباً او بدلاً من « الأرض » و « الماء » (بيت ٤ - ٥) ومع أن مثل هذا الكلام ينم عن الثقة المتناهية وهي سمة بارزة في شخصية انطونيوس الا انه في نفس الوقت يتضمن سخريه غفية من انطونيوس نفسه الذي هزم بحراً في اكتوبر وسينجز بحراً وبرا في الاسكندرية . اما النار والهواء . في مقابل البحر والبر - فهي تمثل الاحلام التي يقيم فيها انطونيوس الان بعيداً عن الواقع الملموس .

وفي المشهد الحادي عشر يأمر قصر جنوده بتحاكي المعركة البرية الا اننا اضطررنا الى ذلك اضطراراً . وهذا امر له مفزاه لان انطونيوس كان قد بلى خطه على أساس الدخول في معركة برية فاصلة وذلك بعد ان تلقى درساً لا ينسى في بحر اكتوبر .

وفي المشهد الثاني عشر نمود الى انطونيوس وسكاروس فنجدهما فوق التلال مراقبة المعركة البحرية . يبتعد انطونيوس قليلاً في محاربة للحصول على رؤية افضل لسير المعركة ولكي يعطي الفرصة من ناحية أخرى لسكاروس حتى يتحدث عن الطالع السيء الذي يتتظر

انتونينوس . وعندئذ يقرب منه انتونينوس وقد جن جنونه من الغيظ بسبب استسلام الاسطول المصري لقيصر فيؤكد ان كليوباترا قد خانته ويبدد الانعام منها بغير . تظهر كليوباترا ولكنها ما ان ترى وجهه الغائب حتى نعر حارية وبعد ان يصبح انتونينوس غفيرة مرة اخرى يبعد بقلتها . وهذا المشهد يصور ما ستكون عليه حال انتونينوس بعد هزيمته النهائية فهو لم يكذب بشي بصره البسي المؤقت حتى انتكس هكذا عليه المزيمة القاضيه .

وفي المشهد الثالث عشر نرى كليوباترا مذهورة امام غضبة انتونينوس فتثني لنفسها قبرا تدخله بنية الا يخرج منه قط . وارسلت مارديان - خصمها - لكي يجبر انتونينوس بانها قد انتحرت وأن آخر ما نطقت به من كلمات في الحياة الدنيا كان اسمه « انتونينوس » وأمرته يوم قام على الفور لينظر اليها صورة حية لوتبع مثل هذا النبا على حبيبها . هذه هي كليوباترا حتى في أدق الظروف وأكثر المحطات خطورة بالي سلوكها متسا بالدعاء والمراوغة فتلك طبيعتها الغالية . انما تكذب على انتونينوس كما سبق لها ان فعلت عدة مرات ولكنها في هذه المرة تطمع ببلد الاكلويه ان تعبد الى حظيرتها وضمه ثانيا الى صدرها .

وهيها ان تاتل كليوباترا ما املت فيه وتائق اليه لان انتونينوس الذي كان لا يزال في المشهد الرابع عشر مفتحا امام الانتاع مان كليوباترا قد خانته وتحالفت مع قيصر ضده قد قرر الانتحار . فلما جاءه ما رديان بالتي الكاذب عن انتحار كليوباترا لام نفسه لوما شديدا على سوء الظن والفتد اية ذريعة للبقاء على قيد الحياة ولم يجد مقرا من الانتحار . فأرسل الى كليوباترا في العالم الاخر كلمة احتذار والحقا بما في القرب فرصة ممكنة . وبالفعل أمر خادمه ايروس أن يقتله وقد أدار وجهه للخلف استعدادا لتلقي ضربة السيف فلما كان من ايروس الا ان قتل نفسه مما دفع انتونينوس الى ان يسقط هو بنفسه على سيفه ولكنه لم يتنجح في قتل نفسه فلما كما دفع كل من ديكريتنس والحارس اللذان هرعا الى المكان لدى سماعها حشرات انتونينوس ان يتا ما أقدم عليه وفشل في تحقيقه . واكتفى ديكريتنس بترغ سيف انتونينوس من جرحه واسرع به الى قيصر طمعا في مكافأة سخية . عندئذ يأتي ديريديس ليجد ان انتونينوس لا زال على قيد الحياة فيخبره بأن كليوباترا ظفرت بالقدام على الانتحار خوفا من غضبه عليها فأمّر انتونينوس بأن يحملوه اليها . وهكذا يأتيها هذا المشهد بجو يتناقض مع جو المشهد السابق . لقد ذهب غضب انتونينوس وحل محله الغدو والاستسلام مما استدرج دموع ايروس ودفعه الى ان يبين سيده الى العالم الآخر . وثاني نصيحة ايروس بنسبه مؤثر ومعبرة عن شخصية انتونينوس الذي لا يوجد من يستحق مثل هذا التقليل من قبل اخوانه سواء . وتكمل نصيحة ايروس بنسب الصورة التي شرع في رسمها انتحار ايرودوروس كما انما تتناقض مهارة ديكريتنس الانانية واتهازه التي هيأته لان ينضم الى صفوف قيصر . اما انتونينوس العملاق فقد ارتفع الى مستوى البطل التراجيدي ليس فقط بتفانيه في حب كليوباترا ولكن ايضا بتفاني كل من حوله في خدمته .

وفي المشهد الخامس عشر تملن كليوباترا ابا لن ترح (١٤) قيرها فقط وعندما يحملون انتونينوس اليها بين الحياة والموت - وهو ما يذكرنا بعودة هرقل من راس كيتايون الى تراخيس فوق جبل اوبتي كما يرد في مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس ومسرحية « هرقل فوق جبل اوبتي » لسينيكلا - يصعونه عند اسفل القبر فتشده كليوباترا اليها في القبر بواسطة الجبال والجساجدة وصيفانها . ونصيحها هو بان يبدان قيصر على الا تثنى الا ببروكولوس من بين رجال قيصر جميعا . ولنفظ انتونينوس انقاسه الاخيره بين احضان كليوباترا مطمئا راضيا لنفس لانه لم يستسلم لعدوه وإنما كان هو الذي انتصر على نفسه لكرامته وبطلته . وتنتشر كليوباترا صت الحياة وعدم جدوى الاستمرار فيها دون الحبيب اللبيل وتقرر دفن انتونينوس على عهد يقرب الغلاء .

وبعد موت انتونينوس وارتفاعه من مسرح الحياة والاحداث الى الأبد كان من الطبيعي ان تحتل كليوباترا اهتمام المؤلف وشاهدته طوال الفصل الخامس بصفة تامة فهي الآن تمثل المحور الذي تدور عليه كل الاحداث والمركز الذي تحيطه كل الشخصيات بكلدنا وتصرفاتها . فهي المشهد الاول وبعد ان ارسل قيصر رولا ييلا الى انتونينوس بأمره بالاستسلام كان ديكريتنس في نفس الوقت قد وصل بسيف انتونينوس معلنا موته الى قيصر الذي يكي متأثرا بنهاية غريمه . ويؤكد قيصر لرسول كليوباترا حسن نواياه وما ان يعود هذا الرسول الى المحكمة فيكون بروكولوس قد وصل في اثره فامسا من قبل قيصر لكي يزيل غلوف كليوباترا حتى لا تنتشر فتحمه للمجد ان ان يقودها في مركب نصره بريما . ويرسل قيصر رسولا آخر هو جالولس . وفي هذا المشهد يثني قيصر على انتونينوس ثناء مستطابا وهو ما يضيف الى رصيد انتونينوس من التكرم الذي لاأه بعد موته من قبل اتباعه . الا انه من الملاحظ ان ثمة هذا المشهد حادثة وعملية في مقابل النهاية الصناعية في المشهد السابق فلعل شكسبير قد أراد أن يبرح الأصحاب بعض الوقت تمهيدا للذروة النهائية .

(١٤) الجغرافيا بالملاحظة ان كتابات العرب قد اساءوا فهم كلمة Monument الواردة في نص شكسبير فترجموها . فوس موف - د - ليد و انظر ترجمه من ١٧٣٣ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٥ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٨٦ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٠٠ ، ٤٠١ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٠٦ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ ، ٤٠٩ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٤ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ، ٤٣٢ ، ٤٣٣ ، ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٤٢ ، ٤٤٣ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ ، ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، ٤٧٠ ، ٤٧١ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣ ، ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٤٧٧ ، ٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨١ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٤٨٨ ، ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ، ٤٩٢ ، ٤٩٣ ، ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ ، ٥٠٤ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ، ٥١٣ ، ٥١٤ ، ٥١٥ ، ٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥١٨ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٢٢ ، ٥٢٣ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥ ، ٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٥٢٨ ، ٥٢٩ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ ، ٥٣٢ ، ٥٣٣ ، ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨ ، ٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٤١ ، ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٤٨ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٥٣ ، ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ، ٥٥٩ ، ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٦٢ ، ٥٦٣ ، ٥٦٤ ، ٥٦٥ ، ٥٦٦ ، ٥٦٧ ، ٥٦٨ ، ٥٦٩ ، ٥٧٠ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٧٦ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٢ ، ٥٨٣ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، ٥٨٧ ، ٥٨٨ ، ٥٨٩ ، ٥٩٠ ، ٥٩١ ، ٥٩٢ ، ٥٩٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٨ ، ٥٩٩ ، ٦٠٠ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ ، ٦٠٦ ، ٦٠٧ ، ٦٠٨ ، ٦٠٩ ، ٦١٠ ، ٦١١ ، ٦١٢ ، ٦١٣ ، ٦١٤ ، ٦١٥ ، ٦١٦ ، ٦١٧ ، ٦١٨ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢١ ، ٦٢٢ ، ٦٢٣ ، ٦٢٤ ، ٦٢٥ ، ٦٢٦ ، ٦٢٧ ، ٦٢٨ ، ٦٢٩ ، ٦٣٠ ، ٦٣١ ، ٦٣٢ ، ٦٣٣ ، ٦٣٤ ، ٦٣٥ ، ٦٣٦ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨ ، ٦٣٩ ، ٦٤٠ ، ٦٤١ ، ٦٤٢ ، ٦٤٣ ، ٦٤٤ ، ٦٤٥ ، ٦٤٦ ، ٦٤٧ ، ٦٤٨ ، ٦٤٩ ، ٦٥٠ ، ٦٥١ ، ٦٥٢ ، ٦٥٣ ، ٦٥٤ ، ٦٥٥ ، ٦٥٦ ، ٦٥٧ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩ ، ٦٦٠ ، ٦٦١ ، ٦٦٢ ، ٦٦٣ ، ٦٦٤ ، ٦٦٥ ، ٦٦٦ ، ٦٦٧ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩ ، ٦٧٠ ، ٦٧١ ، ٦٧٢ ، ٦٧٣ ، ٦٧٤ ، ٦٧٥ ، ٦٧٦ ، ٦٧٧ ، ٦٧٨ ، ٦٧٩ ، ٦٨٠ ، ٦٨١ ، ٦٨٢ ، ٦٨٣ ، ٦٨٤ ، ٦٨٥ ، ٦٨٦ ، ٦٨٧ ، ٦٨٨ ، ٦٨٩ ، ٦٩٠ ، ٦٩١ ، ٦٩٢ ، ٦٩٣ ، ٦٩٤ ، ٦٩٥ ، ٦٩٦ ، ٦٩٧ ، ٦٩٨ ، ٦٩٩ ، ٧٠٠ ، ٧٠١ ، ٧٠٢ ، ٧٠٣ ، ٧٠٤ ، ٧٠٥ ، ٧٠٦ ، ٧٠٧ ، ٧٠٨ ، ٧٠٩ ، ٧١٠ ، ٧١١ ، ٧١٢ ، ٧١٣ ، ٧١٤ ، ٧١٥ ، ٧١٦ ، ٧١٧ ، ٧١٨ ، ٧١٩ ، ٧٢٠ ، ٧٢١ ، ٧٢٢ ، ٧٢٣ ، ٧٢٤ ، ٧٢٥ ، ٧٢٦ ، ٧٢٧ ، ٧٢٨ ، ٧٢٩ ، ٧٣٠ ، ٧٣١ ، ٧٣٢ ، ٧٣٣ ، ٧٣٤ ، ٧٣٥ ، ٧٣٦ ، ٧٣٧ ، ٧٣٨ ، ٧٣٩ ، ٧٤٠ ، ٧٤١ ، ٧٤٢ ، ٧٤٣ ، ٧٤٤ ، ٧٤٥ ، ٧٤٦ ، ٧٤٧ ، ٧٤٨ ، ٧٤٩ ، ٧٥٠ ، ٧٥١ ، ٧٥٢ ، ٧٥٣ ، ٧٥٤ ، ٧٥٥ ، ٧٥٦ ، ٧٥٧ ، ٧٥٨ ، ٧٥٩ ، ٧٦٠ ، ٧٦١ ، ٧٦٢ ، ٧٦٣ ، ٧٦٤ ، ٧٦٥ ، ٧٦٦ ، ٧٦٧ ، ٧٦٨ ، ٧٦٩ ، ٧٧٠ ، ٧٧١ ، ٧٧٢ ، ٧٧٣ ، ٧٧٤ ، ٧٧٥ ، ٧٧٦ ، ٧٧٧ ، ٧٧٨ ، ٧٧٩ ، ٧٨٠ ، ٧٨١ ، ٧٨٢ ، ٧٨٣ ، ٧٨٤ ، ٧٨٥ ، ٧٨٦ ، ٧٨٧ ، ٧٨٨ ، ٧٨٩ ، ٧٩٠ ، ٧٩١ ، ٧٩٢ ، ٧٩٣ ، ٧٩٤ ، ٧٩٥ ، ٧٩٦ ، ٧٩٧ ، ٧٩٨ ، ٧٩٩ ، ٨٠٠ ، ٨٠١ ، ٨٠٢ ، ٨٠٣ ، ٨٠٤ ، ٨٠٥ ، ٨٠٦ ، ٨٠٧ ، ٨٠٨ ، ٨٠٩ ، ٨١٠ ، ٨١١ ، ٨١٢ ، ٨١٣ ، ٨١٤ ، ٨١٥ ، ٨١٦ ، ٨١٧ ، ٨١٨ ، ٨١٩ ، ٨٢٠ ، ٨٢١ ، ٨٢٢ ، ٨٢٣ ، ٨٢٤ ، ٨٢٥ ، ٨٢٦ ، ٨٢٧ ، ٨٢٨ ، ٨٢٩ ، ٨٣٠ ، ٨٣١ ، ٨٣٢ ، ٨٣٣ ، ٨٣٤ ، ٨٣٥ ، ٨٣٦ ، ٨٣٧ ، ٨٣٨ ، ٨٣٩ ، ٨٤٠ ، ٨٤١ ، ٨٤٢ ، ٨٤٣ ، ٨٤٤ ، ٨٤٥ ، ٨٤٦ ، ٨٤٧ ، ٨٤٨ ، ٨٤٩ ، ٨٥٠ ، ٨٥١ ، ٨٥٢ ، ٨٥٣ ، ٨٥٤ ، ٨٥٥ ، ٨٥٦ ، ٨٥٧ ، ٨٥٨ ، ٨٥٩ ، ٨٦٠ ، ٨٦١ ، ٨٦٢ ، ٨٦٣ ، ٨٦٤ ، ٨٦٥ ، ٨٦٦ ، ٨٦٧ ، ٨٦٨ ، ٨٦٩ ، ٨٧٠ ، ٨٧١ ، ٨٧٢ ، ٨٧٣ ، ٨٧٤ ، ٨٧٥ ، ٨٧٦ ، ٨٧٧ ، ٨٧٨ ، ٨٧٩ ، ٨٨٠ ، ٨٨١ ، ٨٨٢ ، ٨٨٣ ، ٨٨٤ ، ٨٨٥ ، ٨٨٦ ، ٨٨٧ ، ٨٨٨ ، ٨٨٩ ، ٨٩٠ ، ٨٩١ ، ٨٩٢ ، ٨٩٣ ، ٨٩٤ ، ٨٩٥ ، ٨٩٦ ، ٨٩٧ ، ٨٩٨ ، ٨٩٩ ، ٩٠٠ ، ٩٠١ ، ٩٠٢ ، ٩٠٣ ، ٩٠٤ ، ٩٠٥ ، ٩٠٦ ، ٩٠٧ ، ٩٠٨ ، ٩٠٩ ، ٩١٠ ، ٩١١ ، ٩١٢ ، ٩١٣ ، ٩١٤ ، ٩١٥ ، ٩١٦ ، ٩١٧ ، ٩١٨ ، ٩١٩ ، ٩٢٠ ، ٩٢١ ، ٩٢٢ ، ٩٢٣ ، ٩٢٤ ، ٩٢٥ ، ٩٢٦ ، ٩٢٧ ، ٩٢٨ ، ٩٢٩ ، ٩٣٠ ، ٩٣١ ، ٩٣٢ ، ٩٣٣ ، ٩٣٤ ، ٩٣٥ ، ٩٣٦ ، ٩٣٧ ، ٩٣٨ ، ٩٣٩ ، ٩٤٠ ، ٩٤١ ، ٩٤٢ ، ٩٤٣ ، ٩٤٤ ، ٩٤٥ ، ٩٤٦ ، ٩٤٧ ، ٩٤٨ ، ٩٤٩ ، ٩٥٠ ، ٩٥١ ، ٩٥٢ ، ٩٥٣ ، ٩٥٤ ، ٩٥٥ ، ٩٥٦ ، ٩٥٧ ، ٩٥٨ ، ٩٥٩ ، ٩٦٠ ، ٩٦١ ، ٩٦٢ ، ٩٦٣ ، ٩٦٤ ، ٩٦٥ ، ٩٦٦ ، ٩٦٧ ، ٩٦٨ ، ٩٦٩ ، ٩٧٠ ، ٩٧١ ، ٩٧٢ ، ٩٧٣ ، ٩٧٤ ، ٩٧٥ ، ٩٧٦ ، ٩٧٧ ، ٩٧٨ ، ٩٧٩ ، ٩٨٠ ، ٩٨١ ، ٩٨٢ ، ٩٨٣ ، ٩٨٤ ، ٩٨٥ ، ٩٨٦ ، ٩٨٧ ، ٩٨٨ ، ٩٨٩ ، ٩٩٠ ، ٩٩١ ، ٩٩٢ ، ٩٩٣ ، ٩٩٤ ، ٩٩٥ ، ٩٩٦ ، ٩٩٧ ، ٩٩٨ ، ٩٩٩ ، ١٠٠٠ ، ١٠٠١ ، ١٠٠٢ ، ١٠٠٣ ، ١٠٠٤ ، ١٠٠٥ ، ١٠٠٦ ، ١٠٠٧ ، ١٠٠٨ ، ١٠٠٩ ، ١٠١٠ ، ١٠١١ ، ١٠١٢ ، ١٠١٣ ، ١٠١٤ ، ١٠١٥ ، ١٠١٦ ، ١٠١٧ ، ١٠١٨ ، ١٠١٩ ، ١٠٢٠ ، ١٠٢١ ، ١٠٢٢ ، ١٠٢٣ ، ١٠٢٤ ، ١٠٢٥ ، ١٠٢٦ ، ١٠٢٧ ، ١٠٢٨ ، ١٠٢٩ ، ١٠٣٠ ، ١٠٣١ ، ١٠٣٢ ، ١٠٣٣ ، ١٠٣٤ ، ١٠٣٥ ، ١٠٣٦ ، ١٠٣٧ ، ١٠٣٨ ، ١٠٣٩ ، ١٠٤٠ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٢ ، ١٠٤٣ ، ١٠٤٤ ، ١٠٤٥ ، ١٠٤٦ ، ١٠٤٧ ، ١٠٤٨ ، ١٠٤٩ ، ١٠٥٠ ، ١٠٥١ ، ١٠٥٢ ، ١٠٥٣ ، ١٠٥٤ ، ١٠٥٥ ، ١٠٥٦ ، ١٠٥٧ ، ١٠٥٨ ، ١٠٥٩ ، ١٠٦٠ ، ١٠٦١ ، ١٠٦٢ ، ١٠٦٣ ، ١٠٦٤ ، ١٠٦٥ ، ١٠٦٦ ، ١٠٦٧ ، ١٠٦٨ ، ١٠٦٩ ، ١٠٧٠ ، ١٠٧١ ، ١٠٧٢ ، ١٠٧٣ ، ١٠٧٤ ، ١٠٧٥ ، ١٠٧٦ ، ١٠٧٧ ، ١٠٧٨ ، ١٠٧٩ ، ١٠٨٠ ، ١٠٨١ ، ١٠٨٢ ، ١٠٨٣ ، ١٠٨٤ ، ١٠٨٥ ، ١٠٨٦ ، ١٠٨٧ ، ١٠٨٨ ، ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ ، ١٠٩١ ، ١٠٩٢ ، ١٠٩٣ ، ١٠٩٤ ، ١٠٩٥ ، ١٠٩٦ ، ١٠٩٧ ، ١٠٩٨ ، ١٠٩٩ ، ١١٠٠ ، ١١٠١ ، ١١٠٢ ، ١١٠٣ ، ١١٠٤ ، ١١٠٥ ، ١١٠٦ ، ١١٠٧ ، ١١٠٨ ، ١١٠٩ ، ١١١٠ ، ١١١١ ، ١١١٢ ، ١١١٣ ، ١١١٤ ، ١١١٥ ، ١١١٦ ، ١١١٧ ، ١١١٨ ، ١١١٩ ، ١١٢٠ ، ١١٢١ ، ١١٢٢ ، ١١٢٣ ، ١١٢٤ ، ١١٢٥ ، ١١٢٦ ، ١١٢٧ ، ١١٢٨ ، ١١٢٩ ، ١١٣٠ ، ١١٣١ ، ١١٣٢ ، ١١٣٣ ، ١١٣٤ ، ١١٣٥ ، ١١٣٦ ، ١١٣٧ ، ١١٣٨ ، ١١٣٩ ، ١١٤٠ ، ١١٤١ ، ١١٤٢ ، ١١٤٣ ، ١١٤٤ ، ١١٤٥ ، ١١٤٦ ، ١١٤٧ ، ١١٤٨ ، ١١٤٩ ، ١١٥٠ ، ١١٥١ ، ١١٥٢ ، ١١٥٣ ، ١١٥٤ ، ١١٥٥ ، ١١٥٦ ، ١١٥٧ ، ١١٥٨ ، ١١٥٩ ، ١١٦٠ ، ١١٦١ ، ١١٦٢ ، ١١٦٣ ، ١١٦٤ ، ١١٦٥ ، ١١٦٦ ، ١١٦٧ ، ١١٦٨ ، ١١٦٩ ، ١١٧٠ ، ١١٧١ ، ١١٧٢ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ ، ١١٧٥ ، ١١٧٦ ، ١١٧٧ ، ١١٧٨ ، ١١٧٩ ، ١١٨٠ ، ١١٨١ ، ١١٨٢ ، ١١٨٣ ، ١١٨٤ ، ١١٨٥ ، ١١٨٦ ، ١١٨٧ ، ١١٨٨ ، ١١٨٩ ، ١١٩٠ ، ١١٩١ ، ١١٩٢ ، ١١٩٣ ، ١١٩٤ ، ١١٩٥ ، ١١٩٦ ، ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١١٩٩ ، ١٢٠٠ ، ١٢٠١ ، ١٢٠٢ ، ١٢٠٣ ، ١٢٠٤ ، ١٢٠٥ ، ١٢٠٦ ، ١٢٠٧ ، ١٢٠٨ ، ١٢٠٩ ، ١٢١٠ ، ١٢١١ ، ١٢١٢ ، ١٢١٣ ، ١٢١٤ ، ١٢١٥ ، ١٢١٦ ، ١٢١٧ ، ١٢١٨ ، ١٢١٩ ، ١٢٢٠ ، ١٢٢١ ، ١٢٢٢ ، ١٢٢٣ ، ١٢٢٤ ، ١٢٢٥ ، ١٢٢٦ ، ١٢٢٧ ، ١٢٢٨ ، ١٢٢٩ ، ١٢٣٠ ، ١٢٣١ ، ١٢٣٢ ، ١٢٣٣ ، ١٢٣٤ ، ١٢٣٥ ، ١٢٣٦ ، ١٢٣٧ ، ١٢٣٨ ، ١٢٣٩ ، ١٢٤٠ ، ١٢٤١ ، ١٢٤٢ ، ١٢٤٣ ، ١٢٤٤ ، ١٢٤٥ ، ١٢٤٦ ، ١٢٤٧ ، ١٢٤٨ ، ١٢٤٩ ، ١٢٥٠ ، ١٢٥١ ، ١٢٥٢ ، ١٢٥٣ ، ١٢٥٤ ، ١٢٥٥ ، ١٢٥٦ ، ١٢٥٧ ، ١٢٥٨ ، ١٢٥٩ ، ١٢٦٠ ، ١٢٦١ ، ١٢٦٢ ، ١٢٦٣ ، ١٢٦٤ ، ١٢٦٥ ، ١٢٦٦ ، ١٢٦٧ ، ١٢٦٨ ، ١٢٦٩ ، ١٢٧٠ ، ١٢٧١ ، ١٢٧٢ ، ١٢٧٣ ، ١٢٧٤ ، ١٢٧٥ ، ١٢٧٦ ، ١٢٧٧ ، ١٢٧٨ ، ١٢٧٩ ، ١٢٨٠ ، ١٢٨١ ، ١٢٨٢ ، ١٢٨٣ ، ١٢٨٤ ، ١٢٨٥ ، ١٢٨٦ ، ١٢٨٧ ، ١٢٨٨ ، ١٢٨٩ ، ١٢٩٠ ، ١٢٩١ ، ١٢٩٢ ، ١٢٩٣ ، ١٢٩٤ ، ١٢٩٥ ، ١٢٩٦ ، ١٢٩٧ ، ١٢٩٨ ، ١٢٩٩ ، ١٣٠٠ ، ١٣٠١ ، ١٣٠٢ ، ١٣٠٣ ، ١٣٠٤ ، ١٣٠٥ ، ١٣٠٦ ، ١٣٠٧ ، ١٣٠٨ ، ١٣٠٩ ، ١٣١٠ ، ١٣١١ ، ١٣١٢ ، ١٣١٣ ، ١٣١٤ ، ١٣١٥ ، ١٣١٦ ، ١٣١٧ ، ١٣١٨ ، ١٣١٩ ، ١٣٢٠ ، ١٣٢١ ، ١٣٢٢ ، ١٣٢٣ ، ١٣٢٤ ، ١٣٢٥ ، ١٣٢٦ ، ١٣٢٧ ، ١٣٢٨ ، ١٣٢٩ ، ١٣٣٠ ، ١٣٣١ ، ١٣٣٢ ، ١٣٣٣ ، ١٣٣٤ ، ١٣٣٥ ، ١٣٣٦ ، ١٣٣٧ ، ١٣٣٨ ، ١٣٣٩ ، ١٣٤٠ ، ١٣٤١ ، ١٣٤٢ ، ١٣٤٣ ، ١٣٤٤ ، ١٣٤٥ ، ١٣٤٦ ، ١٣٤٧ ، ١٣٤٨ ، ١٣٤٩ ، ١٣٥٠ ، ١٣٥١ ، ١٣٥٢ ، ١٣٥٣ ، ١٣٥٤ ، ١٣٥٥ ، ١٣٥٦ ، ١٣٥٧ ، ١٣٥٨ ، ١٣٥٩ ، ١٣٦٠ ، ١٣٦١ ، ١٣٦٢ ، ١٣٦٣ ، ١٣٦٤ ، ١٣٦٥ ، ١٣٦٦ ، ١٣٦٧ ، ١٣٦٨ ، ١٣٦٩ ، ١٣٧٠ ، ١٣٧١ ، ١٣٧٢ ، ١٣٧٣ ، ١٣٧٤ ، ١٣٧٥ ، ١٣

وبعد المشهد الثاني أطول مشاهد المسرحية قاطبة إذ يبلغ عدد أبياته الاثنين والستين بعد الثلاثمائة . وفيه نرى كلوبوترا داخل قبرها نسمعا تمير عن استقارها لقيصر « الحظ » ويصل بروكوليوس ويقف خارج القبر بينما تحدث كلوبوترا إليه . ويتعجب جالوس ويواجه هذا الهيكل ويجعلون بين كلوبوترا وأن تطعن نفسها ثم يأتي دولا فيلا فيزيد من خوفها ويؤكد لها أن قيصر قد عقد المزمع على أن يعرضها في موكب نصره . وفي تلك اللحظة يدخل قيصر نفسه ويهددها بقتل أبنائها أن هن أقدمت على الانتحار فتعطي هي قائمة بجهوماتها وتكررها وتستدعي الحازن سيلوكس . ولكن الأخير يكشف لقيصر أنها إدخرت لنفسها نصف كنوزها على الأقل . فتشرد ناليريا ويحين جنونها وتهجم على سيلوكوسى هجمة شرسة . ويسمع لها قيصر بالاحتفاظ بأموالها ويعرض عليها الرد والصدقة . وبعد خروجه تؤكد عدم ثقها فيه فامر صيفانيا بأن يلبسها الزى الملكي ويرصمن تاجها بالحل ويزيها بنفس الزينة التي كانت قد ذهبت لتقابل بها انطونيوس أول مرة على غفاف هير كيدنوس . ثم يأتي فلاح مصري حاملا سلة مليئة بفاكهة التين التي تخفي تحتها الألغام ويروح بعد أن يسلم السلة . وتزين الوصيفات مليكنهن . وتستطع ايراس جنة هائدة على أثر لدغة من إحدى أفاعي السلة فيها يئس . وتطبع كلوبوترا أفعى أخرى في صدرها وتلموت مشرعة لأنها عذبت قيصر المتضرع وفوت عليه أن يحقق أملة ، وسلبته أغل ذرة في موكب نصره . ويتدفع أحد الحراس إلى داخل القبر ويدرك شارميان الوصيفة قبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة . ثم يأتي قيصر مسرعا بعد أن توجس خيفة من وقوع ما وقع بالفعل . فيأمر بدفن كلوبوترا جنباً إلى جنب مع انطونيوس . ويخلق هذا المشهد المحتامي قدراً كبيراً من الأثارة بسبب سرعة إيقاعه وطول زمة . أنه مشهد يشهد انبثاق النظارة من أول لحظاته إلى آخرها التي هي أبداً ولي نفس الوقت اللحظات الأخيرة في المسرحية ككل . لقد بدأت كلوبوترا منذ اللحظة الأولى في المشهد تستحث سميتها للأقدام على الانتحار ولكنها كانت تشك في صدق ما قررت وهي تفاوض بروكوليوس وعندما يتقدم جنود قيصر القبر عليها تحاول أن تطعن نفسها فيعنونها . كما أن شفها لمعرفة نوابا قيصر تجاهها واحتجازها بعض الأموال من خزائنها كل ذلك يوحى بردها في الانتحار وتشبها بالحياة . ولكن ما أن يكشف امر اختلاسها بعض الأموال ، وتتأكد من نوابا قيصر الحقيقي لم يعد بها أي تردد ولم يعد بها أي شك في تصميمها على الموت فتلجس تلج الملك وتخلع عن نفسها خوف النساء وتثبت أنها أصبحت في شموع ورسوخ أعمدة الرخام . ويأتي موت وصيفتها ايراس وشرياني كنوع من التصعيد والتكريم لموتها الذي يأتي كضرورة لتطور الأحداث في هذا المشهد تماماً كما كان موت كل من انطونيوس وايراس وتدرجا مشرقا نحو نهاية انطونيوس المجيدة في المشاهد السابقة .



ثالثاً رسم الشخصيات

وكما لاحظنا فإن كرتوتير المنظر من مشهد إلى مشهد بالمسرحية تشكل حقا مشكلة عويصة بالنسبة ليس فقط للحرجي بل والنقاد هذه المسرحية . كما أنها تعد - في نظر البعض - خرقاً متعمداً للأصول الأرسطية في التأليف التراجيدي . ولكن الأمر - كما يرى بعض الدارسين - لم يكن كذلك بالنسبة لشكسبير ولا بالنسبة لجمهوره . لقد نظم الشاعر ألف مسرحية معتمداً على قوة التعبير الكامنة في اللفظة الشعرية الغنية بدلالاتها ولم يعمل كثيراً على الأدوات المسرحية الأخرى . أفلا يعد ذلك اقتراباً من المسرح الكلاسيكي الأرسطي ؟ أليس أرسطو هو المثال بأن الإخراج المسرحي أو المنظر (OPSIS) لا يدخل في فن الدراما ؟ . اليس من الواضح أن مسرحية « انطوني و كلوبوترا » تحفظ بفضل الجمهور وتشوقه في حياة دائمة حتى النهاية ؟ . ألا يتوسط المرء بمواقفه في أحداث هذه المسرحية بفضل الإيقاع السريع وسمة الاستمرارية في تطور الحدث الدرامي وتوقع الحوادث وتباين الميول والشخصيات وتغير المكان بكثرة وسرعة متلاحقة ؟ .

الحقيقة أن « انطوني و كلوبوترا » من بين كل مسرحيات شكسبير التاريخية توضع في مركز الصدارة بلا جدال . فلم تتبع حقائق التاريخ ومعطياته بدته متناهية في أية مسرحية ، مثلما حدث في هذه المسرحية . ربما كانت هناك مسرحيات أخرى قليلة ظهرت فيها « قدرة شكسبير الملائكية » ولكن هذه القدرة - كما يؤكد كولويريدج - تبلغ أقصى طاقاتها . في هذه المسرحية المدهشة التي بين أيدينا ^(١٦) يتحاور الناس ويتجادلون ويهتم الواحد منهم الآخر أو يلتبس بعضهم ببعض الملأ أو يسخر منه أو يصطفيه ويناديه على انتخاب الرد والصدقة أو يعتقد صفات الزواج ومعاداة السياسة أو يستقبل ويودع قائداً أو راحلاً يفعلون كل ذلك في الفصول الثلاثة الأولى بعيداً عن الانتكاش والحروب

(١٦) "angetic strength" هي الصلة التي علمها هذا الناقد على المسرحية

S.T. Coleridge, Notes on "Antony and Cleopatra". From *Essays and Lectures on Shakespeare* (1808), of S.C.S. Gupta, *Aspects of Shakespearean Tragedy* (Calcutta, Oxford University Press (1972), pp. 31 — 60.

والبكاء وهي الاشياء التي يدور حولها الفصلان الاخيران . نعم فمن الممتع ان لا تدري اي باعرة للعنف الروحي الفتاك قبل معركة اكتيوم وحتى هذه ايضا لا نرى تفاصيل القتال العنيف فيها بالطبع . وعندما عوت انياريوس فانه لا يتحرج بالعنف وانما يتجاهل بهدوء نحو الموت والسكينة الابدية ، في الواقع انه لا يتحرج بل يتلاشى . والاحاديث التي نسمعاها ليست بمفاجآت ما كتبت اولديني ما كتبت او عطلت على سبيل المثال . ومع ذلك تأتي الهياه فانسيه العنف ومروعة التأثير . وللمدئ ان هذا العنف المروع يأتي كتجربة منطقيه وطبيعيه لاحداث واحاديث الفصول الثلاثة الاولى الهامه ^(١٧) .

وتجمع هذه المسرحية بين الكبرياء الرومانيه والنفخه الشرقيه بل وتعلق مصرح شخصياتها ومستقبل العالم كله على نتيجة الصراع بين هذين العنصرين . ولقد تمعن شكبير هذه الشخصيات . وتحدث بلسانهم ولعل العالم لم يقدم لنا دمي او أدوات يموتها بغيره بغيره وانما قدم شخصيات آدميه حيه تنفض وتتحرك يوحى . رادتها الذاتية ومع ذلك تؤدي الدور الذي ارادها لها الشاعر المؤلف ان رسم شخصية كليبوترا وحدها - وسبكي حديثا عنه بالتفصيل - بعد آية من الآيات الدرامية الرائعة . فهذه الملكة المصرية تعيد للذوق والمظهر وتذكر مفاتيح جمالها الاسر وتزهر بها ولكنها بفخامة مظهرها الملكي بدلا من احاسيسها النسائية وشدة اسرارها المادي والعاطفي لاكتساب الا مع شخصية انطونيوس كما رسمها شكبير فارسا ناذرا وعاشقا للحياة .

وتوجد بالمسرحية بعض الاشارات التي يمكن ان تساعد النقاد المتحمسين لتفسير هذه المسرحية وشخصياتها على اسس ارسطيه . فأنطونيوس وفق هذا التفسير بطل تراجيدي وقع ضحية الغطرسة اي خطأ نمدى الخلدود او ميايسيه الاخرين و هيريس) (hybris فلفقد خضوع انطونيوس لمواقفه واهوائه خضوعا فيه شطط واسراف . ويحت اجريا يقرر على اعلان غطرسة ، انطونيوس للشعب الروماني (و ٣ م ٦ ص ٧) . وبعد موت انطونيوس تقول كليبوترا ، لكن اني ان التي بهذا الصربيان في وجه الاله الحامسة (inturious) ولاخبرهم بأن علمي هذا كان يضارع عظمتهم حتى سلبوني جوهرتي ، (ف ٤ م ١٥ ص ٧٥ - ٧٨) . فبنا نجد فكرة - حسد ، الآله و - حقدهم (phthons) على البشر الذين لم يخطوا حدود بشرتهم وروما في خطأ ، والطرسة . وهي الفكرة التي قامت عليها مسرحيات افريقيه تراجيديه كثيرة وترددت اصداها في كتاب ارسطو هـ فن الشعر . ولا شك ان شكبير على وهي هذه الفكرة لانه يرددها اكثر من مرة في مسرحيته . فبالإضافة الى ما تقدم ما هو اجريا يقول بعد اعلان موت انطونيوس وتعلق ما يكينس من الزبابا والنفائس في شخصيته : انتم ايها الاله يا من تمنحونا بعض الاعطاء لكي نعملونا بشرا (لآفة) (ف ٥ م ١ ص ٨٢) . اما كليبوترا فتقول ان انطونيوس الميت ، و يسخر من حظ فيصر الذي ماتته اباه الاله الا لتلزع بعد ذلك به في النضب عليه (ف ٥ م ٢ ص ٢٨١ - ٢٨٣) . ومع ذلك فيميل الى دراسة شكبير بعيدا بعض الشيء عن قواعد ارسطو التي بالطبع لا يمكن استبعادها تماما ونحن ببسند دراسة اي مؤلف مسرحي .

وتظهر دقة شكبير بصوره ملموسة في رسم الشخصيات بغض النظر عن ما اذا كانت هذه شخصيات ارسطيه ام غير ارسطيه . فالحاشر مثلا قد جعل تابع انطونيوس اي انياريوس محاربا عنكا في البر لا في البحر كرمز مجسد لقوة انطونيوس تنسبه في القتال البري . أما ميناس رجل يومي فهو محارب عنكا في البحر رمزا لقوة هذا الزعيم وخبرته في الحروب البحرية (ف ٢ م ٦ ص ٧٨ وما يليه) . وهكذا كان من المناسب ان يستضيف يومي رجال الائتلاف الثلاثي فوق ظهر سفينة فهي رمز لهذه القوة البحرية من ناحية كما انها من ناحية اخرى وقد جمعت بين التناقضات وهزتها العواصف والامواج تمثل عالم السياسة الرومانية آنذاك . ومعنى آخر فتمثله هذه الحادثة وتشير اليه ، ذلك ان المضيف يومي الذي كان انطونيوس قد سلب بيت ابيه يرفض الان ان يلتقي باعضاء الائتلاف الثلاثي الا على البحر وفوق سفينة لان البر - الذي يملئه بيت ابيه - كان قد اغضب منه . وبما يؤكد هذا المعنى انه بعد انتهاء يومي فوق ظهر السفينة وعند اجهالهم صوب الشاطئ ، يذكر يومي حادثة اغتصاب منزل ابيه (ف ٢ م ٦ ص ١٢١) . وهنا نجد الاشارة الى انه اذا كان لقاء الحلفاء الثلاثة مع القدر يومي قد تم على ظهر سفينة راسية على شاطئ البحر فإن اللقاء الفاصل بين انطونيوس ويصير كان ايضا بحريا في اكتيوم . لقد اغتصب انطونيوس المنزل اي الارض لخصر البحر وكان ذلك منه خسران كل شيء في النهاية .

ومن دقة شكبير ايضا ان احدا لا يطلق على انطونيوس لقب والقائد الاحل للتصحر ، أو الامبراطور (Emperor) الا في ميدان الحرب ياتيون حيث يتطابق به الصق الناس به اي ايناريوس (ف ٣ م ٧ ص ٢٠) وهذا يعني حراميا اشارة خفية الى ان المنتصر في معركة اكتيوم هو

(١٧) برانلي (ترجمة حنا اليس) ، التراجيديات لشكبير ، الجزء الثاني ص ١٩٩ وما يليها ، والجدير بالذكر ان برانلي هو قال ان الاساطير اللدنية هدمنا كبريتي وهي تسبح الاطفال في حنايتي ان شكبير ، و انطوني وكليبوترا ، والبحر صغيرا (اي انطونيوس) الى بطل ذلك من طريق بقلة ليست من الآلة ولكنها فبرية .

وتمتد هذه الفلسفة عن غيرها من السريجات التشكيكية بمقدار المفوض الذي يكتف شهابان ، ولأمرها شهابية كليونيات
 وقصر . وسنعود لكثمت تفصيلا عن خبرها من السريجات كليونيات ولكنكي هذا بالاشارة فقط اننا لا نستطيع التمييز بين الطبيعة والصناعة في سلوكها
 عروال المسرحية ، اما تصير لهم قيساس من الطراز الاول بصر عن نفسه بطريقة فاضل وبارك كذا وقع كذا فيهم على ما سنعلم ان استطاع ان يستطاع ان
 يسمع بسهولة ذاتي بغير القيد وبادر . هذا واقع في السريجات ككل جوع من السخرية السريجات الخصلة على حد ما . وتتم هذه السخرية
 اساسا من اننا نحن المشاهدين نحيد بشايه لا تعلمها شخصيات المسرحية نفسها . فنحن مثلا نعرف حقيقة . شاعر انطونيويس تجاه كليونيات ،
 اكثر مما نعرف في نفسها . وبالمثل نعرف عن احبائنا هذا كليونيات نعرف حقيقة وتترك بحكم موقعنا من الأحداث ضمن التصديرات في بعض
 الأثر هذه الشخصيات ونعرف ضمن مفهوم . اننا مثلا نعرف على حقيقة شاعر كليونيات تجاه انطونيويس من خلال حلال اننا نراه في
 القصص الاول للشهد الحاسن ومن هنا عن السرور الذي انشأنا يربوهم من كونيات في القصة الثاني (الشهد الحاسن) . وهذه أمور ما كان
 انطونيويس ليُشدها بنفسه . ولكننا إما نعرف ما لا نعرف كليونيات من ان هذا الزواج تم لتلحق افراخا سياسية معينة وجاء ضمن بدو
 الفاشيات مخاف مؤت . ومن ثم نرى . من خلال تجسيم العرف المصري وشيوات انطونيويس في عروبة انطونيويس كليونيات التي لا يمكن ان
 تتوقع ذلك بقدر ما نعلم من الزرع في انطونيويس . وبمثل هذه الرواية من الوقع المختار والافضل من أي موقع تمثله اية شخصية
 المسرحية يجتذ كذا المشاهدين لا نرى في هؤلاء الاطال انفسا او بملحة أخرى يجعل ناعطنا منهم ذنبا أكثر منه عافينا او ألبيا وهذه حقيقة
 بالقرعة كذا كذا من عالم الفيلسوف بقدر ما تبيننا من التراجيديات الكلاسيكية

ويعمد وصف شخصية أبوتريوس في حد ذاته اجتماعاً شفيخياً ليس فقط في ميدان التحليل النفسي ولكن أيضاً في فن الحكمة الدرامية. ففي الوقت الذي فقد فيه توازنه بعد أن ترك كاتيك وعاش من جراء ذلك من المعاناة النفسية تبعه هذا الرجل الذي اتخذ جانب المظل عندما تركه سلطان من أنشاد إلى القصر الرابع المظلم (الأساسي) (١٨) ، وعندما تصال إلى امرأته بلده في أواخر الأساطير شفيخاً شفيخاً أنشأه الشخصية المظلمة التي علم ما بقي من قدرته على الفيلسوف المبرهن عوده يعني في البأس والتمرد ، وهكذا نادى على ماضي في أبوتريوس في النهاية على ترك التحاليل إلى العقل بل انتمائه في المظلمة أو حل وجه التعبدية شعوره بالتمرد لحياة من جنم الكرم والظنوس . وبعد مده هذه الكيفية انتقاماً للمظلمة من رجل العظم . وهنا نجد الإشارة إلى أن وضع أبوتريوس ومزايا العظم والمظلم تماماً خلافاً لأساطيروس رجل المظلمة والغلب أمر ذو معنى هقيق . فابوتريوس يفتأه في خدمته يمزج إلى سيادة المظلمة في هذه المسرحية وعندما يجبره يعني باله إلى كحل من العواطف النبيلة المتجسدة في الأساطير وكان جزاء أن يقع في موة العواطف النفاكة . وهكذا يسجل تكسير ظاهرة نادرة في خلق الشخصية الثانوية ذات الطبيعة الدرامية المظلم .

10.

انطونيوس ليست بالشئ المشرف فان خسة ابنواياريوس مجاهد ما واجهتها لان النصيحة من اجل المصلحة العامة شيء والتضحية لصالح فرد شيء آخر . ولكن ابنواياريوس يعيش في مجتمع فيه الولاء والاخلاص للسيد هي القضية الوحيدة المتعرف بها . وهكذا عندما يذهب ابنواياريوس الى معسكر اوكتاڤيوس يجد ان الوصية قد وصلت به كخائن لسيد ولاجيء (ف٤م٩ب ١٠ - ١٧) (ف٤م٩ب ٢١ - ٢٢) . وفيه من القول أنه عندما يكون الصالح العام هو الفضيل يجانب الجفرد في البلدان يهدف واحد هو تحقيق النصر ولكن عندما يصبح الولاء هو قيمة الانسان الاساسية يمكن أن نجد - في ظروف ما - جنديا يفضل الميزة على النصر وهذا ما نجد في حديث فينتديوس (ف٤م٩ب ٢٢ - ٢٤) أما ابنواياريوس بعد ان فقد انطونيوس كقاتل لم يعد يرى امله شيئا يعيش من أجله فموت ميتة العشاق وفي ضوء الغم وأخر كلماته : انطونيوس (ف٤م٩ب ١٢ ، ٣٣) . (١٨)

ونقوم شخصية ابنواياريوس في الواقع بعدة وظائف تؤوله لان يمثل مرتبة أهم من مجرد أداء دور « الجوقة » في المسرحيات الاغريقية . فهو الذي بتعليقاته الدسمة يوضح للشاهدين الخلفية الضرورية لفهم الاحداث والشخصيات وهو الذي يلعب دورا هاما في عقد المصالحة بين بومبي ورجال الائتلاف الثلاثي وفي انهاء زواج انطونيوس من اوكتاڤيا . وهو الذي يجهد للاحداث بصورة درامية ناجحة وان كانت مألوقة ونعني تنبؤاته . كما أنه يلق في المسرحية نقبضا لسيدته وزعيمه انطونيوس ولكنه التقى الذي قصد بوجوهه ابراز ملامح شخصية انطونيوس على نحو اوضح واظهار بعض النقاط الخفية فيها عن طريق اللقاء الاضواء عليها وذلك بفضل تاحة فرصة المقارنة بين التقيين . والجدير بالذكر هنا ان هذه الشخصية بكل ابعادها الدرامية من خلق شكسبير وابداعه المعبري لان كل ما نعتبرنا به بولوتارخوس هو ان شخصا يدعي ديميتريوس ابنواياريوس هجر انطونيوس في اكتوبر وأن انطونيوس ارسل اليه امراله وأنه مات بالحمى . أما شكسبير فقد خلق منه شخصية عبوية وحل ثقة يتمتع صاحبها يوضح الرزية ويحل الدور العام ويحبر عن آرائه وعرضية كاملة دوما انفعال . عيبه يبرده لان يكون صديقا ونايها لاحد القياصرة الرومان فهو جندي محترف صلب ولكنه الى جانب ذلك يتمتع بالليل الى السخرية خفيفة الظل وشرب الخمر ويحبر ويخبر المذممين ومرونة التذامى الطواف . فلنمتلأ لعيت الخمر بعقول الجميع في ولية بومبي فوق ظهر السفينة برزت صورة ابنواياريوس كرجل وصين غلبه سحر الخمر (ف٤م٩ب ١١٥ - ١١٦) . وبمباراة اخرى فان شكسبير لم يجد من بين شخصيات المسرحية من هو اكثر صلاحية للتعبير عن مدى الجمون الذي صاد هذه الولية من ابنواياريوس الرزين . ويبلغ الانتشاء بابنواياريوس الى حد انه هو الذي يدور انطونيوس الى رقصة و اتباع باغخوس المصريين . وفي هذه الرصة نفسها يجتمع باغخوس الى الخمر الاغريقي الروماني الذي يتبع الناس له برقصات واحتفالات ماجة صاخبة مع الترف المصري والسحر الشرقي . فابنواياريوس اذن لا يعرض عن التمتع باللذات التي تنهها احيانا الحياة العسكرية . انه لا يكره النساء ويختلط بوصيفات كليوباترا الجميلات ويتمتع بذلك اما شتم . وهو ممجوب وكليوباترا رغم علمه بمساوئها ومغبة ارتباط انطونيوس بها وينهي ان لا ننسى ما قاله لانطونيوس وما معناه ان من لم يرى كليوباترا فقد افقد رؤية قطعة جميلة من هذه الدنيا . ويتمتع ابنواياريوس بشخصية جندي الحروب الصارم الذي ان جد الجند وسمع نداء الواجب نعى كل شيء جانبا بما في ذلك النساء (ف٤م٩ب ١٢٨) هذا هو رأيه الخاص وموقفه الثابت من الحياة الذي يمثل تحليلا غنيا لانطونيوس المتراجع بين واطفه تجاه امرأة وواجبه تجاه وطنه ويخذه .

وعندما يطلع انطونيوس تايه المخلص ابنواياريوس على قراره بالرحيل من الاسكندرية الى روما - الفصل الاول المشهد الثاني - يحاول ابنواياريوس ان يثبه عن ذلك علما ما سيلقا انطونيوس في روما من نفاق . ويعد هذا التحذير في حد ذاته مثلا واضحا لوظيفة ابنواياريوس الدرامية وهي التمهيد عن طريق التنبؤ بما سيعتبر مستقبلا من أحداث . ومن الملاحظ ان اجمع تنبؤاته قد تحققت وتكاثرت فبالنهاية . قال لانطونيوس وقهره اذا اقتضت الآن عل ان تكونا صديقين فيمكنك ان تسأفا حالاتكيا عندما تنتهيان من القضاء على بومبي وابماده عن طريقكيا حينئذ سيكون لديكما الوقت الكافي للشجار ان لم يشغلكما شغل آخر (ف٤م٩ب ١٠٧ - ١١٠) . وإذا كان انطونيوس المظلل دوما قد غضب لدى سماع هذا الكلام وأنه صاحبه بعنف كما يقصر بيد النظر قد تغلب بحذر ويحفظ بسيط كس أسلوب العرض في الشكل المضمون . المهم ان تنبؤ ابنواياريوس يحدث الانشقاق بين الحليين الفرعين قد تحقق في عملية المسرحية واشتعلت نار حرب ضرور بينهما لم تنته الا بموت انطونيوس . وابنواياريوس هو ابسا الذي تنبأ وهو لا يزال في روما يعود انطونيوس الى كليوباترا (ف٤م٩ب ٢٣٦ ، ف٤م٩ب ١٢١) وان زواجه من اوكتاڤيا سيمحق هوة الخلاف (ف٤م٩ب ١٢٣) وأن وجود كليوباترا في ميدان المعركة باكتيوم سيكون كارثة على انطونيوس (ف٤م٩ب ٨٧) وأن يقصر سيرفلس منازل انطونيوس في مبارزة فردية (ف٤م٩ب ١٣٣ - ٢٩) وأن نيدباس سوف يجلب (ف٤م٩ب ١٣٣ - ٨٨) .

ويبدو دقة إيتريابريوس وإمانته التي لا تعرف انتصاف الحلول على نحو أكثر وضوحاً عندما توضع جنباً إلى جنب مع نفاق ليبيدوس وانتهائته . فإيتريابريوس بنأى بنفسه عن أن يتصرع إلى انطونيوس كما يقترح عليه ليبيدوس (ف٢٣٢ب٣) . ويكتفي بالدعوة أن يطلب من سيده الإجابة على أسئلة قيصر بطبعته الموهوبة والمعروفة بالصرامة والصدق إما أن يتصرع إليه بأن يلتزم اللطف في الحديث والجملة فهو لا يتأسبه ولا يتأسبه سيده . وعندما يشير إيتريابريوس إلى حيث التحالف المبرم والصدقة المصطنعة بين انطونيوس وقيصر (ف٢٣٢ب١٠) فإنه يكشف عن بعد نظره ونفاذ بصيرته ويسكت انطونيوس بالتأنيب العنيف فيقول إيتريابريوس « لقد كنت انسى أن الحقيقة تبني أن نظل صامتين . وهو تعليق لا ذع يدل على أن دبلوماسية الائتلاف الثلاثي تقوم على أي شيء كان ما كان سوى الحقيقة . وإيتريابريوس هو الذي يصف مايكيناس بعبارة محكمة قائلًا أنه « نصف قلب قيصر » (ف٢٣٢ب١٧٧) . أما اعتزاز إيتريابريوس بمهتته وحرصه على أداء واجبه واعتداده بذلك فيجلب في عدم موافقته على تدخل المرأة في الشؤون العسكرية (ف٢٣٢ب٧) . وعندما يعلم بفرار انطونيوس من معركة أكتيوم يعصر على البقاء إلى جواره في محنة رغم خطورة الموقف ويقول « سأنتقم حظه انطونيوس المجرع رغم أن الملتقى يبقف ضدي » (ف٢٣٢ب٣٤) . وهو لا يفهم كيف يفشل انطونيوس امرأة - مهما كانت - على مجده العسكري (ف١٣٣ب٧) . ويتعجب كيف يجري وراء كليوباترا الحاضرة (ف١٣٣ب٣٤) . ومن السخرية - كما سبق القول - أن إيتريابريوس الذي يعبى على انطونيوس تغليب الماطلة على المثل وتلبية نداء القلب على حساب أداء الواجب قد وقع في نفس المخطوئ لأنه امره على البقاء إلى جانب المهزوم مغلباً القلب والماطلة على صوت العقل والنطق .

وإذا كانت شخصية إيتريابريوس قتل دواصة نفسية دقيقة لرجل معتدل وقور فإن رسم شخصية قيصر يمثل غوصاً في عقلية الرجل السياسي . وتصور لنا الروايات التاريخية قيصر - أو بالكامل جايوس يوليوس قيصر أوكتافيانوس المعروف منذ عام ٤٧ ق . م باسم أوغسطس - رجلاً رسمياً ملطفاً مع النساء لا يحفز من الترفية أو عارسة الهوايات الرياضية والصيد ولا يعرض من سماع أو القاء بعض التفكاهات . ومع أنه كان متفقا وعطيفاً إلا أنه كان - كالكثيرين من أفراد الشعب الروماني - يؤمن بالخرصيات . ولقد سبق لشكسبير أن تناول دراسة شخصية رجل السياسة في « هنري السادس » (١٥٩٢) و « هنري الخامس » (١٥٩٩) و « بولسيوس قيصر » (١٦٠٠/١٦٠١) . ومن تحليل هذه الشخصيات الشكسبيرية نرى أن الحياة السياسية تتطلب التحلي ببعض الصفات التي قد لا تناسب أو تجرّز على رجل في الحياة الخاصة . كما أنها قد تستلزم التحلي من بعض الصفات التي يمكن الاستغناء عنها في حياته الشخصية . وإذا كان عصر شكسبير قد اتسم ببعض مظاهر العنف والخروج على القانون فإن تأكيد الذات كان الوسيلة المثل لضمان النجاح في عالم السياسة . كان هناك تهديد دائم بالعصيان المدني والتآمر المسلح مما استلزم أن يكون الحاكم عشتاً عندما يستطیع أن يدبر الأهواء الشخصية ويقضي على المطامع القدرية من أجل الصالح العام . لا خروان يلجأ الحاكم آنذاك للأسلوب الماكيا فيليي ابتغاء التغلب على العناصر المتمردة . ولقد كان قيصر شكسبير رجل دولة من هذا الطراز . لقد تلون بمخطف الألوان وارتدى شقي اقمة الزيف والخذاع فصار انساناً غامضاً . لقد فصح بحياته الخاصة فهكلاً يبدو من مطعيات المسرحية التي لا تظهره اماناً إلا غارفا في شؤون الحياة العامة بعيداً عن كل ما هو خاص بنفسه أو بأسرته . ولكن أهم ما يهم قيصر هو أن ينجذ احسن الانطباعات لدى الناس عن نفسه فهو حرص على إظهار الحرص على أن يقول ويفعل الشيء الصحيح وفي الوقت المناسب . ومع ذلك فلا يمكن أن نقبل إلا أقل الخليل من كلامه على أنه امر صادق وسلم به فأغلب كلماته تطن أكثر مما تظهر ونحوي أفراساً سياسية وتضم أكثر من معنى ولا يمكن الاعتماد عليها . وبعبارة أخرى ليس من السهل دائماً أن نعرف ماذا يقصد قيصر بما يقول . أنه يتمتع بعد نظر سياسي كما يمكنه من رسم كل خطوة يخطوها نحو هذه النهاية وهو التربع على عرش السيادة العالمية . لقد اعتر قيصر نفسه محظوظاً عندما علم بأن انطونيوس ترك كليوباترا مجعها إلى روما ملقداً كان آنذاك في اس الحاجة إلى عون انطونيوس وقوته العسكرية من أجل تحقيق هدفه المرجح وهو التغلب على بومبي . وهو يعرف أن تحالفه مع انطونيوس مؤقت (ف٢٣٢ب١١٦ - ١١٨) ولكنه يعمل به بطق ويتنزه الفرصة كيرافق كل مدة زواج انطونيوس بأخته أركتافيا . فهو لذن زواج سياسي يعطي قيصر زمام المبادرة وهي وسيلة ماكيا فيلية في سبيل تحقيق غاية يزعم قيصر انها قومية . لان أية بادرة سوء المعاملة من جانب انطونيوس تجاه أخته يمكن أن تؤخذ دريعة مقبولة لاعلان الحرب على انطونيوس وهي الحرب التي كان قيصر يتوق إليها بهدف التخلص من اتحراف انطونيوس ومطامع كليوباترا . ويؤكد تفسيرنا هذا ما حدث بالفعل عقب رحيل انطونيوس من روما مباشرة إذ شرع قيصر في تنفيذ عخطه بادا بتدمير بومبي . ثم التخلص من ليبيدوس . وتحفظ لنا الروايات التاريخية ، ولاسيما رواية بلوتارخوس - كما رأينا - أن انطونيوس قد اشترك في حلين المصلين على نحو أو آخر اما شكسبير فقد جعل قيصر يجلب انطونيوس فاما ويتحمل المسؤولية كاملة بمفرده مما أتاح لانطونيوس الفرصة سانحة لآن يقرر العودة إلى كليوباترا غاضباً من قيصر وأخته وروما كلها مغضبا عليهم عشيته السكتونية . وعندما يتعرض انطونيوس في احد رسائله إلى قيصر على تحية ليبيدوس يتمثل قيصر أمام الشعب بالقول « لقد اغبرته ان ليبيدوس قد أصبح قاسياً جداً » (ف٢٣٢ب٣٧) وهذا ما لا يمكن تصديقه لأن ليبيدوس كان ضعيفاً . وعندما يهجر انطونيوس أركتافيا كما كان متوقفاً تستع لقيصر فرصة خفية لاعلان الحرب عليه وبعد هزيمة انطونيوس يعترف قيصر صراحة بأن العالم لم يكن ليتسع لها ماذا تبني الا

يكون هناك أكثر من قهر. ويضيف دلم لجنمينا أن يائليا في وليم (فهم ٣٥-٤٨). وهؤلاء من الأنطونويس كان كلورس في جسده فكان عليه أن يستكمل الجزء المريض من الجسد بصلصلة بتر قاسية. وأما كان بلاتراخوس فيذكر أن قهرس المذخر أذخر النعم متنا مع عورت الأنطونويس وهوا فيع في خيمته عندما يفسد فانه في مسرة فيشكير يفتلي الثبا يوروف الذموع وهويون جنوده ما ياشي بأهنا موع فمخسح كادابة وليست نابعة من احساس صادق بل الخدع ما كسب بوقه الثابتة. ثم يائي رثاؤا و-الأنطونويس (فهم ٤٨-٥٠) ما وياي ما لا يفتل ويولسكو السايين وما يخلل في باب الحرس على خلق انصاح العظمة والأنطونويس (فهم ٥٠-٥١) من طر الأنطونويس وكليارتا. ويمنع يمشي كانه أخت قهره (فهم ٥١-٥٢). ولكن قهر - مل خلافا الأنطونويس وكليارتا - لا يتمتع بحب العامة ولا يسعى إلى ذلك بل أن يشتر عيود مساع أن الأنطونويس يملك أتاكت عامه الشب اللين نفوح منهم راحة العرق الكرية. انه يفتخر بعبودية السوق وتقلب مزاجهم. صفه القول أن أبا في قهر يفتانوه ولا يبرهن لهوا لا يداخل في علاقة خاصة أو مباشرة معهم كما يفعل الأنطونويس وكليارتا. وتلك هي سمتل رطل اللذولة (الفرار) في طر السوسامة كما أراد أن يفسده شكير.

لقد نجح القيصر في تنفيذ خطته الباردة فحصل من ثلوث أنطونينوس العسكري ثمنه على صاحبه وبمئة له . وعامد على باله هته انه ما ن
يومي مايكتسب باطلاع الشعب الروماني على انجازات أنطونينوس يرد قيصر باهم له علموا بالتفصيل (١٢٣٦٩٠) وعندما يقتل أجرياته
ينفي الرد على أنطونينوس فتاجه هجابه قيصر وندته قدم من ذلك الفيل (١٢٣٦٩٠) . القيصر سيقن كل نصيحة مفيدة وسابق كل
مشورة كلامية بالتبليد الفوري والعمل . وهو موجد جهاز غايرت أنطونينوس وينجح في عبور البحر الابيوي واحتلال تورني بسرعة وسرية تامه
أفضلت أنطونينوس وكاتيديوس . اما جواسيسه هو فلا يخطرون ويقول « ان لي حيوتا عليه كل تعاطي اخباره مع الرياح ، (١٢٣٦٩٠) وما
له .

وإذا كانت شخصية قيسر لاتتوزع برضاها وتعاطفها إلا أنها ليست متفرة بصفة عامة، ربما لأن تدين استغلاله لأحت أوكتايا وزعمائها مؤلف على قدر الضرورة وبالتحالف وتكوين بكتي لاتشكل خطفه إلا أنه يجب اعتد حاجا . أما الأشارة التكررة في السرد الجغرافي والاعتراف والتأثير توحى بأن قيسر لم يكن وحده على درجة من الأذلة^(١٢٩)، مع أنه قد ينفد منه جوابا لطلب السلام (١٤٠م)١٢٩، وحمل الترم من أن قيسر حينما أتى على رأسه أعصاب جوعهم بالسعي من حوله إلا أننا ينبغي ألا نأخذ احترامه وتبجيله لاطولويس نصنعنا إلا بالمقل بيمان من حمور بديلي صادق بتقدير زبدي وشجاعة الشاهين في سقوطه سريانا (١٤١م)١٢٩. ومع ذلك فقد هنما تدين لاطولويس أن يفتن أن يقو به على شخصيا بالثالث . والحقيقة أن الظاهر الانجليزي قد تعدد ابراز سعة البرودة في شخصية قيسر وزعماء الشك وزعماء الصفه وكماله غويا من أن يقرى الخروء من غربة اللطولويس وكيفية كلوارا . في نفس الترم

[illegible]

استطاع شكسبير ان يقتنعا بأن قيصره هل الرغم من مساوئه يمثل ضرورة ملحة من أجل تحقيق السلام العالمي^(٢٠). نعم فما كان السلام الروماني - من وجهة نظر بلوتانيوس وشكسبير ليحقق على يد رجل مثل انطونيوس أو امرأة مثل كليوباترا .

ولقد حرص انطونيوس على أن يطلق صفة « الولد » (boy) أو « المستجد » (bovine) على غريمه قيصر (١٢٣ب-١٤). فالفرق في السن بين قيصر الشاب اليافع وانطونيوس الكهل الناضج - وهو امر اولاء شكسبير فائق عنائه - يكسب الاخير تأييد وتعاطف المشاهدين . انه عنصر اساسي في معاناة انطونيوس النفسية فهو الفارس المحنك الذي يلقى الهزيمة على يد « صبي » محدث ومتبدئ في مجال الحرب والسياسة . هذا امر يبعث على تعجب من انطونيوس اما الحقيقة فهي غير ذلك ونلمسها في الفكر السياسي والدعاء التكتيكي في دبلوماسية قيصر حتى أنه عندما أعلن الحرب بل يعلنها على غريمه ومواطنه انطونيوس بل ضد كليوباترا الملكة الاجنبية (١٢٣ب-١٥) وهصدما أرسل نيلدياس إلى الاسكندرية حله رسالة إلى كليوباترا تقول ان قيصر « يعلم أنك لمختصين انطونيوس لا عن حب بل عن خوف » (١٢٣ب-١٥ - ٥٧) . ومن اكبر المحطات الدرامية في المسرحية ككل لقاء قيصر وكليوباترا سيدي الرباء والخداش (١٢٣ب-٢٤) . ويكسب قيصر الجولة الاولى في هذا اللقاء اذا يبادر بالمجوم متظاهرا بأنه لا يستطيع التمييز بين كليوباترا وصيفاتها (١٢٣ب-٢٥) فتوجه كليوباترا غريبتها الحقيقية بردها قائلته ان الالهة - لا قيصر - هي المسؤولة عن ما وصلت اليه الامور (١٢٣ب-٢٥) . ويحمل قيصر دور النبتة عندما يجترها بأنه جاء لنسجم ما تشربه في التصرف حيالها (١٢٣ب-٢٥) وما يليه . ولكن للمشاهد - وفي الأغلب كليوباترا - يعلم نية قيصر بأنه قد عقد العزم على أن يسوقها في مركب نصره (١٢٣ب-٢٥) . ويتأكد خداع قيصر عندما يدخل دولابلا ويبين نواياه البينة وهكذا كانت كليوباترا الفائرة تدرك ان قيصر يخدعها بمسول الكلام واستطاعت الملكة المصرية ان تكسب الجولة الاخيرة باحباط اهداف قيصر السياسية وذلك بتحاورها الذي يعد بحق اول انتصار على قيصر طوال المسرحية .

ولا يحظى ليبيدوس من هله المسرحية الطويلة سوى بشماعة وأربعين بيتا يلقبها أثناء الحوار . وهو ما يعكس قصر دوره وضآلة شخصيته الى درجة ان يحظى فيما منذ المشهد الثاني في الفصل الثالث ولا نسمع عنه قط بعد ذلك . وربما ان تشير بضآلة الدور الدرامي الذي يلعبه ليبيدوس في المسرحية اذا تذكرنا انه كان أحد افراد الائتلاف الثلاثي الذي أسسك بزملاء الامور فيما بعد موت بوليون قيصر ولفترة طويلة من الزمن . ولم يكف شكسبير بالاحتفاظ بما ورد في الروايات التاريخية من انه كان الشريك الضعيف في هذا الائتلاف بل زاد على ذلك انه خلط عليه بعض الملاحم التعسف كوميدي ذلك انه بالفعل يثير الضحك بشدة تغلق لكل من قيصر وانطونيوس بما يستجلب مسخرة اجبريا وايضا بروس . انه في الحقيقة شخص منمن المظهر منتم الكلمات تقتصر وظيفته الاساسية على تمجيد المواقف العتيقة . يسخر منه الخدم أثناء اعداد مأدبه برومي على أساس انه رجل وضع في مركز اكبر بكثير من قدراته وطاقاته . انظر اليه وقد أسرف في احتساء الخمر اسرافا اوقعه في ضيوبة حين بعدها احد الخدم على ظهوره خارج مكان الوليمة واحداث المسرحية كلها . ليس في ذلك رمز لاختلافه عبايتها من عالم السياسة الرومانية التي لم يكن كفا ما دراجالها ؟ واسمع للخادم معلقا على منظر ليبيدوس المخمور والمحمول بلا حراك إذ يقول « ان تدهي لشغل منصب كبير ولا تغدر على النبوض بأبعاله كمثل فتحات العين بدون المقلة فتكون عندك دمارا على جبال الوجه » (١٢٣ب-٢٥ - ١٤) (٢١) فما

(٢٠) يقول كاتون ان اوكتاويوس الذي يندع نظريه كمنوع للروح الرومانية والفضائل التقليدية لا يصنع في الواقع أية فائدة ولا يمكن مقارنته بالاناضل الجوهريين في « كوميديا لوس » و « بوليون قيصر » وعلى الرغم من انه لا يقدم على الانكسار في صلوب صانعي السنة والتزلف الاثرياء الذين لا يفتلح لا يقدم بدلا وكان يهتف لفظ بالجميع من قنديل ليس هناك من اهداف حيا والتكاسر سامية يقوم عليها رفضه لتزلف . انه ليس فليسا رومانيا او انطونيوس بل في مواجهة مبدأ اللات اللغات اللغوي . انه من نفسه لا يصدق ان يكون ايقوريا محذرا لا يمكن ان نسمي له لسانا حله يلتصق (utilitarian) فهو لا يرفع لسانه والتزلف الاثرياء الاثرياء والريضة وهذا ما يبدو من خلال تشريحه لفراف انطونيوس (١٢٣ب-٢٥ - ٢٣) . ولقد الايباب فيما يقول كاتون انه لا يمكن ان يكون اوكتاويوس في انطونيوس وكليوباترا . للغير التي تقاس عليه شخصية انطونيوس . ولم يذكر أحد المسرحية لظ في ان يقيم ان يكون اوكتاويوس مثل اوكتاويوس وكل ما كره يهدر حول فكرة ان يكون انطونيوس مثل انطونيوس في ابيه الاول اي ابن مصر روما القديمة . وهذا يعني ان اوكتاويوس ليس هو الشخصيت باسم الفكرة الرومانية وليس هو الذي يطينها الانحاس بالفضائل الرومانية ولكنه انطونيوس كما كان في الماضي ومن ثم فلا مبرار لانطونيوس سوى انطونيوس نفسه (١٢٣ب-٢٥ - ٥٧ - ٢٢ب-٢٣ - ١٣ب-٢٥ - ٢٦) . راجع Cantor, op. cit., pp. 28-30.

(٢١) يقول الترجمة الحرفية للعبارة « ان تدعى الى الاجزاء العليا ولا ترقى متحركا فيها . . . الخ » وهي صورة شريفة مروتية من علم الفلك البطلمي الذي كان يقوم على فكرة وجوه سمكة تجوم بلوريه حول مركز واحد . وتحوي كل واحدة منها - بما في ذلك الشمس - على كوكب وانما كانت تتحرك مرة واحدة حول الأرض كل يوم . وكانت الدين الامة تقارن ايها المصور الاثري الروماني بالبحر . كما ان كلمة diameter الواردة في هذا النص مشتقة من كلمة astrologia الاثريفة ومعناها « التنجيم » مع اضافة المصطلح ملك في بداية الكلمة . والمختص ان « لوس حوض يترجم هذه الفكرة كما يلي « ان مثل يرمي مثل الكوكب المنطوق بهدو في ذلك عظيم ولا يصدر احد كمصور الدين المنطوق بهدو لحد تشويها لينا » وهكذا ما موزج ان الترجمة غير دقيقة من تشويه لاله جعلها تدور حول برومي من تشويه اخرى في حين ان المصوود هو ليبيدوس كما رأينا وان كان لا يذكر اسمه .

تعلق انطونيوس فكان كما يلي ان هذا الخادم « يحمل ثلث العالم » (٨٤٧ب٢٨) وهي عبارة تحمل إشارة واضحة لعبارة أخرى سابقة وهى فيها انطونيوس على انه نصف اطلس والعمود الثالث للعالم . ويقول ايروس عن ليبيدوس الذي اودعه قيصر السجن لهما بعد « لقد سجن الثالث المسكين » "poor third" (١٠٣ب٢٨) ويتحدث اجيريا وانطونيوس عن نقاق ليبيدوس لحليفه ليفولان انه عندما يمدح قيصر يعصفه بأنه « جويرتر الرجال » وعندما يثني على أنطونيوس يعصفه بأنه « رب جويرتر » أي رب وب الأرباب !! وصفه كذلك بأنه كالطائر العربي الضفاد الحالدة التي تمر مئات السنين والتي عندما تحرق تهب من الرماحية مرة أخرى (وفي ذلك ربط واضح بين انطونيوس وسحر الشرق) . وعندما يناقش قيصر يقول « ان أردت أن تجد قيصر فقل قيصر ولا تزد » (١٢٣ب٢٨) انه يجب قيصر أكثر من أي شخص آخر ولكنه مع ذلك يجب انطونيوس حيا يوق كل تصور . فلا الألسنة بقيادة على التعبير عن هذا الحب ولا الصور تستطيع ان قتله ولا يعرف الكتاب كيف يشرحونه ولا الشبدون كيف يتخون به ولا الشعراء كيف ينظمون فيه القصائد . اما حبه القيصر فهو الاصباب والمحضر أو الحرف والخشوع . ويتنبأ ان لا تنسى ان مسخرة اجيريا رجل قيصر وابن باربوس رجل انطونيوس من نقاق ليبيدوس قد نالت بطريقة غير مباشرة من سديجيا فضلا عن ان اجيريا قد تعرض لانطونيوس كما تعرض ابنطونيوس للقصر بصورة شبه صريحة . والجدير بالملاحظة قبل ان نترك هذه القطعة انما يتبادلان الحديث هنا على نحو سريع وشاغل ويتكاسمت البيت الواحد (stichomythia) على نحو ما كان يحدث في المسرحيات الاغريقية الكلاسيكية (راجع بصفة خاصة آيات ١٤ - ١٦ في المشهد الثاني بالفصل الثالث) .



رابعا : أنطونيوس بين الحب والواجب

وليت مسرحية « انطونيوس وكليوباترا » هي أطول مسرحيات شكسبير بحسب بل هي ابغها أكثرها في تعدد الشخصيات . وإذا تبينا لغة الأرقام نجد ان الشخصيات الأربع الرئيسية انطونيوس وكليوباترا وقيصر وابنطونيوس وقد قلعت بحوالي ثلثي المسرحية ، تحمل انطونيوس وحده عبء ٢٥٪ وكليوباترا ٢٠٪ وقيصر ١٢٪ وابنطونيوس ١٠٪ . اما الثلث الباقي من آيات المسرحية تنتسبه خمس اربعمين شخصية صغرى لا يتعدى دور أي فرد منهم نسبة ٤٪ من المجموع الكلي لآيات المسرحية . وتشير هذه الأرقام بوضوح قاطع الى تركيز المؤلف على شخصيتي انطونيوس وكليوباترا لهما يقومان معا بحوالي نصف المسرحية . وأكثر من ذلك فان ثلث الشخصيات أهمية أي قيصر يوظف كالنقشب الشارح لبعض جوانب شخصية أنطونيوس أما الشخصية الرابعة في الأهمية ابنطونيوس فله مكانة خاصة وذلك لقربه من العاشقين وتفانيه في خدمة انطونيوس .

ولاشك في ان نفس عنوان مسرحية شكسبير « انطونيوس وكليوباترا » يطرح علينا السؤال التالي : ايجابا البطل المساري الحقيقي الذي يقع في شخصيته جوهر المسرحية كلها ؟ ولعل تقديم اسم انطونيوس على اسم مشوقته في عنوان المسرحية يوحي بأنه يحظى بالنصيب الأكبر من عناية ورعاية الشاعر ويعد دليلا واضحا على ان شكسبير نفسه يميل الى وضع انطونيوس في مركز البطل المساري للمسرحية التي لولا ذلك لاسكن ان يكون عنوانها « كليوباترا وانطونيوس » . ودور انطونيوس فعلا هو الدور الأكبر والأهم كما وكيفا لأن شخصيته تسيطر على اهتمامنا منذ بداية المسرحية الى نهايتها . حتى في الفصل الخامس الذي يركز فيه الشاعر على كليوباترا بعد موت واختفاء انطونيوس لا يزال الأخير هو محور الأعمال ومعلم كل الاكثار فعليه يدور كل حديث واليه يشير كل حوار . اما اذا اعتبرنا ان لب المسألة في الاختيار الأخلاقي بين الواجب العام والمصلحة العليا من جهة وأهمية الخاصة ولتمة الشخصية من جهة أخرى فيجب ان نتذكر دائما انه كان اختيار انطونيوس لا كليوباترا . وهو الذي تحمل على كاهله عبء التناقض الحاد بين عالم الحب والمرأة من جهة وعالم الحرب والامبراطورية من جهة أخرى . كما ان فلاز ينصب الاسد عن النتائج المساوية التي ترتبت على ذلك الاختيار الأخلاقي أو التصادم بين التفتيش الحب والواجب . حقا ان شكسبير يستخدم كل وسائل التركيز الدرامي والشعري في الفصل الخامس لارتفاع بكليوباترا في نهاية المسرحية الى قمة البطولة فجعل حديثها غنائيا عذبا وقدم ومهيئها على أعباء الاستعداد في كل لحظة للتضحية بالحياة من أجلها ثم تفقد المعاناة كليوباترا الألية الملكية بل زادت رسوخا وعظمة بفضل الروح الرواقية التي تجلت بها وهي تواجه الموت . وأصبح انتحار كليوباترا بمثابة حفل عرس ستر في الملكة المصرية الى عشيقها انطونيوس في العالم الآخر . وجاء الد أهدائها قيصر ليشهد بأنها بعد الموت بدت كالثامنة في احضان انطونيوس كل ذلك وغيره الكثير مما سنعود اليه تفصيلا عند حديثنا عن شخصية كليوباترا يوضح ان شكسبير كان يهدف الى خلق مزيد من التعاطف والاصحاب في قلب المشاهد تجاه هذه الملكة في لحظاتها الأخيرة . ولكن هذا كله لا ينسبنا انطونيوس ، ذلك ان كليوباترا لا تنكس تعاطفنا واعجابنا الا من خلال تفانيها في حب انطونيوس وخلصها له بعد

موت. هذا ويبنى أن نضع في الاعتبار أن شكسبير في الواقع قد أعطى لاتلونوس الكثير من الاهتمام والتشجيع الذي جاء منظمها على حساب كلوييترا ، وقد لا ندين ذلك إلا إذا أعددنا إلى الذاكرة ما فعله المؤلف الفرنسي جوديل في « كلوييترا الأسيرة » وما فعله أمير الشعراء العربي أحمد شوقي في « مصرع كلوييترا ».

أما إذا نظرنا ملامح شخصية اتلونوس شكسبير عن قرب فإن أول ما يفرض نفسه علينا فرضا من النظرة الأولى هو مقدرة الحربية وحسنه العسكرية ما هو فيلتدريو فالد جنده يتحدث عنه فيقول أن اسم اتلونوس - مجرد الاسم - يثير الرعب في قلوب الأعداء وكانه كلمة سحرية (٣١٦-٣١٧). أما فياويل فيقول عنه أنه شبيه بمارس إله الحرب نفسه (٣١٨-٣١٩) وتحاطبه كلوييترا قائلة « أنت يا أعظم جندي في العالم » (٣٢٠-٣٢١) وتقول مخاطبة إياه أيضا « يا أنبل الناس » و « تاج الأرض » و « أكمل الحرب » و « علم الأبطال » و « وجوه الدهر » (في أماكن متفرقة) وبعد أن يموت تقول « لم يعد على الأرض ما يستحق أن يطلع عليه القبر » (٣٢٢-٣٢٣) « وما يليه » . وهي التي كانت قد خاطبته بعد عودته من إحدى المعارك بالقرب من الأسكندرية متصرا قائلة « يا سيد السادة . . . يا أبتهما الشجاعة اللامائية » (٣٢٤-٣٢٥). وتصف لنا حلما رآه في المنام وفيه تجدد اتلونوس ، وقد وقف متفرج السائقين على جانبي المحيط وزارعه المرفوع يحمل الدماء (٣٢٦-٣٢٧) وهو ما يذكرنا بكتولوميرس جزيرة رودس (٣٢٨) واسطورة اطلس (٣٢٩). نعم فكلوييترا ترى فيه هرقل الرومان أو الروائي المهرق. ذا العلامة الوطنية بالفضيلة الكاملة (٣٣٠) والسباة الآلهة كما أنه يرى عمار العالم أو شمس الكون وكل ذلك بفضل إجماعه العسكرية التي طبقت الاتفاق وجعلته يحمل مسؤوليات ثلث العالم - أو نصفه في الواقع - حل كتشفه كأحد أعضاء الائتلاف الثلاثي وكسيد ممالك الشرق .

ويتحدث اتلونوس عن نفسه فيعبر إيا تعبير عن شجاعته القائلة إذ يقول معركة الأسكندرية « لأحيا غدا أو لأهسل شرقي الميت بالدم حتى يحيا من جديد » (٣٤٠-٣٤١). ويصف نفسه بأنه « أعظم أمراء العالم وأنبليهم جميعا لم يفضل أن يموت ميتة الشرف على أن يسلم غنوده » (٣٤٢-٣٤٣) وما يليه () . وهكذا يواصل الشاعر تصفيح وتفخيم صورة بطله سواء من طريق حديث الآخرين عنه أو ما يقولوه عن نفسه مزهوا بأجماعه وشجاعته . وهناك محاولة للربط بينه وبين بعض أبطال وألقاب الأساطير القديمة فكلوييترا تنظرات اتلونوس بنظرات إله الحرب مارس كما يصفه بأنه العمود الثالث الذي يرتكز عليه العالم وفي ذلك إشارة إلى أسطورة اطلس . ويرى في ليبيرس « جوبيتر البشع » ويقرن بينه وبين « الظاهر العربي » أي المعتاد . أما أنيولياريوس فيعتبر سيده اتلونوس منتجا للكرم . وحتى جنود فيسر ، كان من بينهم من قال

(٣٤٤) يستعجم فيسيري للسرعة وكلمة الأرض و مستعجلا ويعرفها لها جبا إلى جنب مع « البحر » و « الساء » ما يشير إلى الساع الامبراطورية الرومانية المتراخف والتي خضت كل الأراضي حول البحر المتوسط . ولكن هذا الاستخدام - كما يرى ثابت - يقدم مداف شكسبير في تصوير اتلونوس كبطل يحمي حدود الأرض والبحر ويعول فرق المعركة الاصيل ويصل إلى المعركة الكروي والاقلي انظر :

G.W. Knight, *The Imperial Theme. Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies Including the Roman Plays* (Methuen 1931 repr. 1938), pp. 206 ff.

(٣٤٥) قبل أن تلاقى للقاء (Colonus) كان قد ألم على مدخل ميناء جزيرة رودس لكاه إيرلزل (أو هير) ؟ كان هذا التمثال أحد المصائب السبعة في العالم القديم وصار مثلا للضعفاء .

(٣٤٦) اطلس (Atlas) هو عملاق من سلالة المماليكة يتحارب عوقب بسبب اشتراكه في الثورة على الآلهة ومحاولة الاستيلاء على الاوليبيروس بأن يرفع السماء على رأسه ويؤدي في مكان ما كعصى الغرب .

(٣٤٧) ما يصلي على اتلونوس وكلوييترا صلة البطولة والفضيلة هو قرارهما بسلامة وما وسط للسلام والايام وما في بصر مجهولة . فلي موكهاها ماذا در حاسم حل ما وصلت إليه الحياة في عصرها بعد سقوط المدينة القديمة وروما يهايتها الفظيعة لا تشاء فراخ في النطوس ليلاب العليل والدم القديم . ولذلك فإن اتلونوس وكلوييترا قد صبرا مصرها في فهم الأمور لقد فررا تحت وطأة الشعور بعدم الإيمان أو عينا بدون تأييد العقائد والأعراف . أما اتلونوس فهو المدير - بطريه الخبير - للامبراطورية الرومانية واعارها الغير واقعية التي حل إية حال كان يوسعها أن تدير بدوله . أما اتلونوس وكلوييترا فهما البطالان الخجيان لفترة ما بعد سقوط الجمهورية الجمهورية التي رماية لآنها قد حاولا البعث من طريق جديد لتعطي الحياة . والخبير بالذكور انتصار اتلونوس في النهاية لا يعني أنه البطل المتصبر والشجور بل المتكس من ذلك نجد أنه كلما حقق انتصارات عسكرية على خصمه كلما كان ذلك على حساب شيبته وعلى حساب لمعقلاته معه . أما اتلونوس فهو الاقصر على استعلاء اللاه لأنه أرطب بملاقات جميع مع الناس . ولقد استطاع أن يتزوج من العجيب - أو قل - من القبيحة في مرحلة موهبة وكذلك في مرحلة الكبر ومن لم يذبل المسرحية وعند موته . وهذا الذي لا يولمه الجثرة بعد الحرية وشعرون بالذنب إن هم لا يقدروا إلى جوارره في ساحة الشدة . لقد وضع اتلونوس نفسه إلى حد ما فرق مستوى الفظيعة الإصية على أن إية لمعة تـ . معها كانت وضعه . لا يمكن أن تنقص من نيته وتكفي أن يذكر إياهام ماضيه ليعيد ليقالوا على ولاهم . وهذا يعني . في رأي كاتنور - أننا أمام مداهير جديدة للحكم الأخلاقي فبعد أن الولد والملكة هما اسمهم فإن اتلونوس يظنوا بأن تصاميه بانه حل فيه على أساس نتائج موهبه ومن لم كان السوراك الذي لا يتل من جدد اتلونوس قد يكون ضلعا لآخرين راجع

Cantor, op. cit., pp. 149 — 153, 203 — 205

ان أنطونيوس مثل جوبيتر عل الأرض والفضل ما شهدت به الاعداء . اما يرمي فيصفه فأثلا بأن و به من صفات الجندية ضعب ما يزمليه (في الاكتلاف الثلاثي) (ف٢٠١ب ٣٤ - ٣٥) .

والجدير بالذكر انه مع الاعتراف بان مسرحية و انطولي وكليوباترا و تعتبر من وجهة النظر التاريخية استمرارا لمسرحية و يوليوس قيصر و لنس المؤلف شكسبير الا انه ينبغي ان نفرق بين شخصية أنطونيوس في كلا المسرحيتين . لقد وضع الشاعر الانجليزي نصب عينيه - فيما يبدو - ان يحول شخصية أنطونيوس الشاب الفانيع المتبدد والسياسي الانتهازي في يوليوس قيصر و الى رجل آخر في سن الكهولة والنضج مهذب سلوكه ولكنه لا يزال يبحث عن المثمة واللذة او بعبارة اخرى وجيزة ورجل عظيم يوزي من عليه .

وعندما يظهر أنطونيوس في بداية المسرحية يمان ان الممالك لا تساوي شيئا وانه لا يجه ان تفرق روما في مياه النهر لان للآله الحياة لا تتحقق الا في الحب . فما إن ينتهي من كلامه حتى تصبه و فكرة رومانية و تجعله في اشد حالاته انشغالا بشئون السياسة والممالك . ان عناية أنطونيوس بمجملنا نستمد كل كلماته فهو الذي كان يلعب بنصف المائ كينا شاء ويب للممالك لن يشاء ويضحي بالذبا كلها من اجل ساعة مرح وحقن الرقاب لقاء فكاكة يسموها . ولكنه يفقد كل شيء في النهاية بفقد المالك ويخسر للذك والحلفاء والأصدقاء بل والخدم والاكبا وهو اشد ما يؤلم او كيا تقول شارميان و ان ألم لفدان العظمة يفوق ألم انفصال الروح عن الجسد (ف١٣٤ب ٥) . ولكن أنطونيوس في احيان عظيم عظة الآلهه ذاتها انه القائل لكليوباترا و لا تلنر في دمة واحدة ، فواحدة من دموك تعادل كل ما كتبت وما خسرت و (ف١٣٤ب ٦٩) . لقد نزل أنطونيوس الى مستوى قدره النفس فصعد الى مرتبة البطولة وهو الامر الذي ينضج على نحو افضل لو قارناه بقصر الذي يبدو في قمة انحصاره فارغا وثاقها الى جوار فرعه المزمزم والمرفوع الى اهل بفضل التيم الانسانية التي يمثلها . لقد احب أنطونيوس كليوباترا وهو على علم تام بان كل ساعة يقضيها في احضانها تأخذ من مجده وشهرته وتسيء الى سمعته فاختار لفدان المجد والشهرة في سبيل الحب . لقد ضحي بالممالك وكسب الحب وتحولت انتصاراته الى ميدان الحرب الى أجداد في مجال الحب . وانا كان اقدسه في الحرب في نفس قد جعله نبلا مرموقا فان حبه الى ان يجعله إلها نعم فان نار الحب الشرقية التي اصطلت بها أنطونيوس هي التي ردمت الى مرتبة الالاهية فيدون الحب كان سينال مع بقية الجيوشانات (٣٦)

يقول فولرد كيتربوس و ينس أنطونيوس نفسه احيانا ويفقد الكثير من عظمته التي مع ذلك تظل مصاحبه لاسمه و (ف١٣٤ب ٨٨ - ٩٠) . ويقول لبيدوس خطايب قيصر و ان الشرير تسود نيله بدرجة كافية فأنظره كيف الساء (اي النجوم) تظل أكثر وضوحا في الليلة الظلماء ، انما انخطا روائيه لم يكتسبها هو بحماقاته و (ف١٣٤ب ١١١ - ١١٤) . وتقول كليوباترا عن أنطونيوس ما يجسد نفس المني و دعه يلعب الى الابد بالآ تدعه ا قد يبدو ورسه من جانب كالجور جزيه (٣٧) ومن جانب آخر مثل مارس و (ف٣٤ب ١١٥ - ١١٦) . ويتحدث عنه ماكيناس بعد انتحاره ليقول و لقد كانت صفاته الطيبة تعادل حبه و (ف٣٥ب ٣٠ - ٤١) .

وقد تبدو عيوب أنطونيوس احيانا مزججة لاجل انتعش من عظمته . بل ان كثيرا من الالفاظ المستخدمة في وصف هذه المأساة تعد مشبحة الى حد بعيد مثل « شهوة الخمر » و « الزاني » و « البطة البرية الخرفة » و « الوحش العجوز » . ولعل اكبر ضربة توجبه لعظمة أنطونيوس في المسرحية تتمثل فيما يقوله فالك: جوفه فينتيوس الذي يكشف عن غيرة أنطونيوس من قواده للتصريح وسقطه على اعجامهم و يوسمي ان اصنع انتصارات اكثر لصالح أنطونيوس ولكن ذلك قد يغيبه ولي غصبه سيذهب انتصاري عبثا و (ف٣٤ب ٢٥ - ٢٧) . هل ان ما يقوله فينتيوس في مسرحية شكسبير يتفق تماما مع ما يرد في رواية بلوتارخوس الذي اورد ابن هذا القائل الروماني قد فهد بالكرورين ابن ملك البارثيين وقتل الكثيرين من افراد الجيش المهادي وحل رأسهم بالكرورين نفسه . ولكنه قرر عدم مطاردة فلوك البارثيين غشية من غيرة وحسد أنطونيوس ويضفي بلوتارخوس قائلا و لقد أثبت (فينتيوس) ما كان يقال بصفة عامة من أن أنطونيوس وقصر من تنجعا في معظم حلاتها العسكرية الا عن طريق الآخرين ولم يحقق هذه الانتصارات بأنفسها (1 - 285 Comp. V2 XXXIV) نحن اذن نعرف بان الضربة الموجهة الى عظمته أنطونيوس العسكرية من خلال ما يقوله فينتيوس تقدم على اساس معطيات رواية بلوتارخوس ولم تكن من عتديات شكسبير . وهي ضربة خطيرة تنقذ من تحمال بلوتارخوس على أنطونيوس ولكنها تناسل ألم يكن في وسع شكسبير ان يخلف كلمات فينتيوس او عل الاقل يقلل

(٣٦) انظر :

Knight, op. cit., pp. 215 — 25.

(٣٧) الجورجونات (Gorgones) هي طوائف اسطورية جعلت هيسودوس حين كتابة مدح بيرس ميدوسا (Medusa) وكان جرمه جريمة بريهة وهو نارة ومصلات شر لعابية وطمعن ان يجرن الى شخص أو في شيء الى حيز يجره النظر اليه .

من شأنها كما فعل في الكثير من التفصيلات الأخرى ؟ كان في وسعه بالطبع أن يتجاهل هذه الانتقادات ولكنه باستفاضة بما يهدف للقطع إلى تحقيق بعض الأغراض الدرامية وهذا ما نحاول استكشافه .

وبما يؤكد رأينا عن وجود هدف درامي ما وراء تسجيل مثل هذه الانتقادات هل أنطونيو أن شكسبير يضيف إليها ما يلي : معاملة أنطونيو غير الكريمة لأوكافيا زوجته الرومانية النبيلة وكذلك قسوته مع ثيوداس رسول قيصر فليست هذه القسوة مبررات كافية . ومن الواضح أن شكسبير لا يتسامح مع بطله أنطونيو إذ يتكبل له الكثير من الكلمات الانتقادية بين الحين والآخر بل أن أنطونيو لا يعفى نفسه من التآنيب والتوبيخ والاعتراض بالانقطاع وهذه وسيلة ذكية من الشاعر المعبري استطاع بها أن يفقد هذه الانتقادات مضمونها الخطير فحسب بل وأن يكسب أيضا لبطله مزيدا من الاحترام والاحجاب في وجه كل ما يعترضه من هجوم انتقادي . خذ عل ذلك مثلا ما يتردد دائما في المسرح من أن أنطونيو لا يعمل حسابا للاخلاقيات لأن من يتعمق الأمور يكشف غير ذلك فهو يعترف بمواقفه ويندم على تفحصها ويعترف بأسرافه في الشراب ويأسف على عيوبه و « للساعات المسومة » وللمتعة التي حبيت عنه معرفة نفسه . لقد ندم كثيرا أمام قيصر في روما ويقدر ما تسمح به الكرامة . ولم يكن أنطونيو متواردا أو غادها حين ترك مصر وكليوباترا إلى روما ولكنه بالفعل كان ينزى هجرانها للأبد ، إذ يقول متاجبا نفسه - ولي المتاجبة صدق - و ينبغي أن أحطم هذه القيود المصرية القوية » (١ م ٢ ب ١٠٧) ويقول كذلك و ينبغي أن أهرج هذه الملكة الساحرة » (١ م ٢ ب ١١٩) . لقد فشل - حقا - في تنفيذ كل هذه القرارات الصعبة ولكن هذا الفشل من وجهة النظر الدرامية لا الاخلاقي . يجب له لا عليه . ولنتذكر أن هناك إلهام أقوى في رواية بلوتانيوس بأن كليوباترا سلبت أنطونيو نية وبعد أن استرسلت عليه غاما تحللت عنه وبغدت . أما شكسبير فهو شديد الحرص على حره هذه الفكرة فأنطونيو عنده لم ينجذ في كليوباترا لا يعرف حقيقة شخصيتها فقام للمعرفة .

وهذا ما يسبب له توترا شديدا طوال المسرحية ويزيد من اصطدام الصراع الاخلاقي والمعاملة النفسية في شخصه وهذه كلها اصطالات قيمة لرصيده الدرامي من البطولة المأساوية .

انتا حقا لا تشعر بأن بطل مسرحية أنطوني وكليوباترا وخالص البتالة أو مطلق الحبر ولعل هذا ما يثير لنا شعورا بالضييق ولا سيما عندما نراه يسعى معاملة أو كتابيا المخلص أو ينتمى في الملمات على حساب مجده ومصلحته . ومع ذلك نحن نزداد تعاطفا معه وإعنا عليه ونشعر أزامه بحرارة قلبه وميل إلى اعتباره إنسانا طيبا ونبيلا أفسده الزمن فلم يعد كامل الاستقامة كما أنه لم يصل إلى حالة الفساد أو الانحلال التام . أنه ذو طبيعة سمحة كريم الطوية واسع الصدر بعيد عن الحسد والحقد وتنتمى إلى الغالب من هم على أتم الاستعداد للتضحية بأهليته في سبيل من يجب لأحدهم أو ما يرى . أنه رجل غير متعطف بل مقدم ومتدبر أحيانا وهو بسيط إلى حد الاعتراف بقبول النقد وإتياع النصائح وسماع كلمات التآنيب يقول للرسول - سمي كليوباترا كما يسمونها في روما وأعلن على أعصابي بكامل حركتي . . . فالأعشاب العذراء تنمو عندما تسكن الرياح العاتية ومن يجيرنا بأعظاننا كتمن يجرث أرضنا » . (١ م ٢ ب ٩٧ - ١٠٢) . وكان قد قال أيضا في نفس المشهد (ب ٨٨ - ٩٠) و يسمنى أهل الكلام من يمارس الحقيقة وإن كانت قاتلة » . وكما كان أنطونيو كريما مع رجاله وإتباعه حتى أنه يديه يصالح خلعهم ويدهورهم إلى الجلبوس بجواره أثناء الوليمة ويشكرهم على ولائهم له ويتمنى لو يستطيع أن يسدد دين هذا الحب والولاء والتفاني (١ م ٢ ب ١٠٠ و ١٠١) .

8

ويتلخص جوهر شخصية أنطونيو في نصيبته المسداة إلى قيصر على ما يذهب يومي حيث قال له « كن فعلا للزمن » يرد قيصر و أملاك هذا » (٢ م ٢ ب ٩٢ - ٩٤) ففي هذه النصيحة البسيطة وفي رد قيصر المحكم يتضح الفرق الأساسي بين هاتين الشخصيتين . إذ يتضح أنطونيو الكثير من طابع الأبطال فهو ابن اللحظة الزاهية ويمشيها ولا يفكر في سواها كما أنه يجتاز أسهل الطرق للخروج من التعاقب بتعظيم النظر عن النتائج وكل ما قد تقع في الماضي بالنسبة له بعد في حكم المنتهى بحلول الحاضر (١ م ٢ ب ٨٨) إذا من المستقبل فلا يوجد له في حساباته حتى أنه يسكت لينتريوس عندما حاول الأخير التنبؤ بمستقبل الأحداث وعرض خطة تكتيكية (٢ م ٢ ب ١٠٧) . فأنطونيو الطفل ابن اللحظة الحاضرة هو الذي يوافق على الزواج من أوكافيا بلهفه لأن قدميه في روما ولأنه يأمل في التمتع على رغبته الغلبية في العودة إلى كليوباترا . فكان كالمستجير من النار بالرصاص فالشاهد التالي يكشف لنا أنه يستعاضة تحقيق ذلك الأمر بدم صاحبه الأكيد ونبته الصادقة . وبعد ذلك يتجهز أنطونيو أول بادرة للاختلاف مع قيصر ذريعة هجران اخته أوكافيا والعودة إلى مصر وكليوباترا . أنه هكذا ، طفل الزمن ، يتشكل سلوكه حسب ملاحظات كل لحظة على حدة ، وقد تجده بأسيا وهابيا بين لحظة وأخرى ، دون تناقض في الانفعالات أو تسلسل في التصرفات . أنه الجندي القتات ، فهو أبعد ما يكون عن البرود كما أنه ليس جسدا خالها بخيال إبداعي يمكنه من الحرية في المتع والملمات

مسرحة و انظر وكوليترا و لشكبير.

والآرب والتمرغ في وهج الثراء والشهرة بأحاساس شامري . وهذا الجندي الثنان يستطيع التخل عن هذه المآذيات الخسبه بعض الوقت ليعترغ لهمه الرسبه وراحته الامبراطوريه الجامده . وتتل هذا الطفل الثنان لا يمكن أن يسفك دما من أجل عرش مثل ماكبث كما أنه - وهذا هو الامم - لا يمكن أن يدر حكم الامبراطورية الرومانية مثل قيصر .

ومن الواضح أن اهم ميزة زين بها شكبير- ولولتارغوس دون قصد - بطله هي انه يجعله يمتزف باحطائه وعبويه صراحة . فهو على علم تام بسمعه السيئة في روما ويطلب من اوكتاليا الا تأخذ بكلام الناس قاتلا و لقد مسخت الشائعات سمعي فلا تحكي على نقائص من كلام الناس . انا لم أزم السبيل السوي في سالف الايام ولكني سأتهج الطريق القويم في كل ما أفعله من الآن فصاعدا (ف ٢ م ٣ ب ٥) . ولكنه هو نفسه الذي يقول ما معناه أن اعتراه بصوبه لا يتقص من عظمت (ف ٢ م ٢ ب ٩٦ - ٩٨) .

وعلى هذا الأساس لنهضي في حديثنا عن اختطاف انطونيوس ولا نفتونا أن نشير الى حادثة السطو على بيت يومي الأكبر دون وجه حق ودون دفع الثمن . وهي الحادثة التي وردت عند بلوتارغوس وسبق أن ألمحنا اليها . اما في المسرحية فتجد يومي يغتلب انطونيوس قاتلا و لقد اختصت منزل والذي فيها اشبهك بالوفراق الذي لا يسي نفسه عشا والنا ينتصب أوكار المعصاير الاخرى (ف ٢ م ٦ ب ٣٨ - ٢٩) . ويشير يومي الى احسة في سلوك انطونيوس لأن الاول قد اكرم وفادة وضيفة ام انطونيوس فلم يلق من الاخير اى ابدارة للانتان او العرفان بالمجمل (ف ٢ م ٦ ب ٤٤ - ٤٦) .

وتبين كل هذه المساوئ اذا وضعت الى جوار خطيئة انطونيوس الكبرى والتي يتحدث عنها يومي فيقول و يجلس ماركوس انطونيوس في عصر للتمتع بالولائم ولن يشعل الحرب قط خارجها (ف ٢ م ١ ب ١١ - ١٣) . ويقول ايضا في نفس المشهد (ب ٣١ وما يليه) ما معناه أن انطونيوس رغم تفوقه العسكري على جميع اقرانه ورغم أن عسكريته تعادل ضعف زميله في الائتلاف الثلاثي الا أنه لن يقوى على ان يبارح حبحر الارملة المصرية لأن الفهود تستعبد . ويتلج هذه التفتيه بانطونيوس الى حد القرار من اكتميم هاربا في اثر كوليترا وعندك يقول سكاروس احد رجاله و عندما دارت سفننا مع الريح متعبة للقرار الى مسرحها على انطونيوس التليل فأسرع هو ايضا بالحروب في اثرها وكانه يطفه بحره غرقة وترك الحركة على اشدها . اني لم ار قط في حياتي منظرا يبعث على الحجل مثل هذا المنظر الذي اهدوت فيه الحجرة والرجولة والشرف (ف ٣ م ١٠ ب ١٧ - ٢٣) . ويعترف انطونيوس نفسه بهذه الواقعة المخزية حين يقول و ان شعر رأسي في ثورة ، فلا يبيض منه يؤنب الاسود على الحقن اما الاسود فيؤنب الابيض على الخوف والجلل (ف ٣ م ١١ ب ١٣ - ١٥) . وهنا يتجسد الصراع الداخلي في احماق نفس البطل لأن الشعر الاسود يمثل روح الشباب والطيش وهو الذي أعراه مواجهة قيصر الشباب البالغ في البحر كما أنه في نفس الوقت يمثل حافظة الحب المتلذبة . أما الشعر الأبيض فيمثل الجبن والجفري هربا وراء كوليترا خوفا من الضياع السياسي والماعطي ان فقدها .

وهكذا تمثل شخصية انطونيوس الشكبيرية صورة من صور احياء مفهوم البطولة أو فكرة الرجل العظيم (Vir magnus) ابان القرن السادس عشر لقد كان كل من يوليوس قيصر وانطونيوس امثلة بار : للبطولة بسبب تمهم بالقضيه (Virtus) وهي اللفظة اللاتينية التي تعني في نفس الوقت و الرجولة المتميزة و او الفائقة . ذلك أن العناصر الجوهريه في مفهوم البطولة لدى الاغريق ورومانو تملت في القوة العسكرية والشجاعة في الحرب والشهامة وقت الشدة والذاتية المكرسة لحراسة الشرف وكسب الشهرة والمجد . فكثيرا ما كان البطل الاغريقي الاسطوري انانيا متعمرقا ومغرورا قاصدا وهي أشياء تتعارض بالقطع مع المفهوم المسيحي للرجولة الكاملة التي كانت تتطلب صفات أخرى مثل التواضع والزین والتردى للحكم والحلب المذري المفيف . وفي سنوات عصر النهضة حدث توتر شديد على الحدود الفاصلة بين هذين المفهومين للبطولة والرجولة أي المفهوم الاغريقي الروماني الوثني والمفهوم المسيحي . فكان البعض يفضلون النموذج الكلاسيكي والبعض الآخر يميل الى الفضيلة المسيحية ثم جاء فريق ثالث وسارل المزج بين المفهومين . ولقد برزت عناصر المفهوم الكلاسيكي الوثني للبطولة في حياة شخصيات عديدة معاصرة لشكبير مثل سير فيل سيدن (١٥٥٤ - ١٥٨٦) وسير والتر وال (١٥٥٢ - ١٦١٨) . وظهرت هذه العناصر في مسرحية و تامبور لين العظيم (Tamburlane the Great) لكريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) المنشورة عام ١٥٩٠ في مسرحية و يومي دامبو (Bussy d'Ambois) جورج تشابان (١٥٥٩ - ١٦٣٤) المنشورة عام ١٦٠٧ في مسرحيات كثيرة تندرج حول شخصية يوليوس قيصر ونشرت في هذه الآونة . اما مسرحيات شكبير ولا سيما و كوريلانوس و تمكس التوتير بين المفهومين الكلاسيكي والمسيحي لانها تخطط بينهما .

لقد كان بلوتارغوس على علم تام بنقص واختطاف شخصية انطونيوس لسلط الاضواء عليها ولكننا مع ذلك نرى في انطونيوس

بلوتارخوس بطلاً فاضلاً يتخطى هزات اللوم والتلذذ ليقوِّض باعجابنا واحترامنا . وهذه الصورة البلاوتارخيه للبطلية في شخصية انطونيوس والتي تمكن المفهوم الكلاسيكي للبطلية بصفة عامة تثبت في رداها للجديد في هيئة انطونيوس شكسبير الذي لا يكف عن الزهو بأنه من نسل هرقل بطل الأبطال الأسطوري والذي يمتد بصفاته البطلية ويقرب لآوتكالياه أن فقدت كرامتي فقدت نفسي ، (٣ م ٤ ب ٢٢) فهذا يعني أن الكرامة والبطلية والمجد هي انطونيوس ولا حياة له بدونها (راجع ٢ م ٧ ب ٨٩ ، ٢ م ٧ ب ٩٦ ، ٣ م ٢ ب ٢٢ ، الخ) .

صفوة القول أن الفضائل والفضائل تزاوجت في شخصية انطونيوس وتداخلت تماماً بحيث لا يمكن الفصل بينها . حتا لا يمكن رؤية أجباب الضياء في هذه الشخصية إلا مع الظلال التي تتوزع . وإذا سلمنا بما يقول ليلوس في المسرحية أي أن أخطاءه ورائته لم يكتسبها لكنها سردين في التسامح والتسامح على حد قول قيصر في نفس المسرحية . ونحن على أية حال لا نتجاهل عداوات شكسبير للتخفيف من نقائص انطونيوس كما وردت عند بلوتارخوس فأحداث المسرحية كلها توحى بوجود تيار جارف يدلع كل الشخصيات إلى مصيرها المحتوم ولم يكن يوسع انطونيوس أو غيره الزوف في وجه هذا التيار . ولقد واهم شكسبير نفسه بعض المصاعب في عملية التخفيف هذه . فجهران انطونيوس لآوتكالياه التزوجة الصالحه حمل شائن بكل المعايير القديمة والحديثة ولم يستطع الشاعر الإنجليزي الفذ بكل طاقاته الدرامية أن يفعل شيئاً سوى أن يجهد بعض التفاصيل المتعلقة بهذه الحادثة مثل ما ورد عند بلوتارخوس من أن آوتكاليا عندما هجرها انطونيوس كانت حاملاً بالطفل الثالث من انطونيوس وأنه طردها من بيته في روما وهي التي قد رفضت أن تتركه من قبل عندما طلب منها ذلك قيصر وأمرت على مباشرة مصالح زوجها وثيرة أطفاله جميعاً منها ومن زوجته الإسبين فولتيا . هذه الحقائق التاريخية التي وردت عند بلوتارخوس حذفتها شكسبير لأنه رأى فيها ما يهدم الشخصية للمساوية لهذا الأخير وعودته لكليوباترا . زد على ذلك أن الشاعر سلط الأضواء على الحب الأخرى المتبادل بين آوتكاليا وقيصر من أجل أن يجفف عاطفاتها وإشفاقاً تجاه آوتكاليا التي هجرها زوجها لها لن تحطم تماماً وستلتفها آخرها بالمعطف والرحامه . لقد أدها شكسبير في المسرحية اعنت عدو والنسبه لانتونيوس أكثر من كونها الزوجة . وإخيراً فإن أدراكنا لعدم الاتفاق في الطابع بين انطونيوس وآوتكاليا يمنحنا أن نعطى لانفصالها ولشد هذه الزيجة أية أبعاد مأساوية قد تكون حل حساب مأساوية شخصية انطونيوس نفسه وعلاقاته الغرامية بكليوباترا .

ولقد قام شكسبير بمهمة رسم شخصية انطونيوس بطلاً مأساوياً على مراحل تدريجية وفي بده ملحوظ وعطى ثابت . فمن الملاحظ مثلاً أن معظم الانتقادات الموجهة لشكسبير وشخصية انطونيوس تقع في أول المسرحية إما آخرها فيلحق الأضواء على صفاته البطلية الباهرة ويحل فضائله المستقرة ويغض الغراب عن كنوز الذهب الكامنة في قلب هذا الرجل المهزوم . وهكذا لا يقع التحول المأساوي في شخصية هذا البطل بمعجزة خارجه أو مفاجأة خارجه وإنما ينبع هذا التحول بصورة طبيعية من نفس هذا البطل وسلسلة الأحداث التي مرت به وذلك بوسائل الفن الدرامي الفن . ومن المصعب أن وجهة النظر الرومانية المتشددة لسلوك انطونيوس تأتي في بداية المسرحية كحقيقة واقعة مقبولة ومنطوية ولكننا ما أن نصل إلى نهاية المسرحية حتى نحس بأن وجهة النظر هذه لم تكن صافية ونقيصة تصويها وتمديها لأن انطونيوس نفسه بين البداية والنهاية قد تخلص من هيبة ونفائسه . واستطاع الشاعر من طريق تصميذات عاطفية متدرجة أن يحول مشاعرنا تجاهه لأنه إلى انطونيوس هو الوحيد بمحرك الدموع في مآلي كليوباترا (٣ م ١١) ويستولى على ولائهم وتغافل اتجاهه وحل رأسهم ابنوباريوس (٤ م ٢) . وهندما يجبر ابنوباريوس سيده انطونيوس يأتي رد فعل الأخير نبيلاً مشرفاً (٤ م ٥) فيسقط ابنوباريوس ندماً على هجران انطونيوس (٤ م ٩) . أما ابروس الذي طلب منه انطونيوس أن يخله فيقول عاطفياً سيده فلتدو وجهك النبل على إذن ! ذلك الوجه الكريم الذي يندسه كل العالم ! ويغفل ابروس قائلًا هكذا اهرب من اخزن على موت انطونيوس (٤ م ١٤ ب ٨٥ - ٩٥) . لقد ارتقى الحب بانطونيوس إلى أسمى درجات النبل حتى أنه عندما سمع أم كليوباترا قد ماتت قرر الانتحار على الفور ولما اكتشف كذب هذا النبأ وبيتها هو يبعاني سكرات الموت لا ينطق بكلمة تائب واحدة . هذه الهذ الأكلؤنية القاتلة لم يعد يحفل إلا بسملتها وخلصها هي (٤ م ١٤ م ١٥) .

تلك هي الصورة المأساوية التي خلفها شكسبير من المادة المستقاة من رواية بلوتارخوس الحافلة بالكثير من انحلال انطونيوس وقسوته وتقلبه الرشائي وميله للإبتزاز والتناقض ونزعة للتسلط والديكتاتورية . لقد حلف شكسبير أغلب هذه الحقائق أو قل من شأها وأهم وصف بلوتارخوس لموت انطونيوس - هل أنه حين وجس . وكان من الطبيعي ألا يذكر شكسبير حقيقة أن الكثيرين من المفكر والادباء والعلماء هجروا انطونيوس حتى قبل معركة أكتيوم وحلف الشاعر أيضاً والقمة الرجل - سكاروس في المسرحية - التي اهدت كليوباترا عدة الحرب الدامية مكاثلة على حين بلاءه في إحدى مدارك الإسكندرية المتهمديه فاعاد المكاثلة لبلا ليهجر انطونيوس في الصباح ويتنصم إلى صفوف قيصر . وحلف شكسبير كذلك حقيقة أن انطونيوس هو الذي امر بقتل بومبي وبدلاً من ذلك جعل انطونيوس يدين بجره التفكير في هذا الأمر . ومع أن شكسبير احتفظ بحقيقة أن فولتيا زوجة انطونيوس السابقة كانت امرأة مشاكسة خلقت زوجها الكثير من المتاعب - فهي التي اعلنت الحرب مع

أخيه ضد قيصر في إيطاليا - إلا أنه حذف حقيقة أنها كانت متسلطة في البيت أيضا ترويض زوجها على الطاعة كما جاء في رواية بلوتارخوس فالزوج الذي يسيطر عليه زوجته سيطرة تامة لا يمكن أن يكون بطلا كلاسيكيا أو شكسبيريا .

وعندما يعرض اجبريا فكرة زواج انتونيوس من لوكتافيا يصفه أنه « أحسن الرجال » (the best of men) ف ٢ م ٢ ب ١٣٣ - ١٣٥ وفارن ف ٣ م ٧ ب ٢٦) . تذكرنا هذه العبارة الانجليزية بميثلات لها وجدت في مسرحية سوفوكليس « بنت تراغيس » ووصف لبطل هذه المساة هرقل الذي تصفه ديانثا فتقول « لحسن الرجال جريما » (panton aristos phos) بيت ١٧٧ طيمه (loeb) وتأتيك بالمعبارات الواردة في المسرحية التي عارض بها سينيك « بنت تراغيس » وتحمل عنوان « هرقل فوق جبل أوبس » ما سينا الآن هو أن شكسبير حرص على ربط بطله انتونيوس ببطل الأبطال الأسطوري هرقل سواء بالتلميح أو التصريح . وتؤكد رأينا هذا حقيقة أن شكسبير جعل الجنود الذين سمعوا موسيقى يتردد صداها عشية الحركة النهائية بالأسكتندرية ينسرونها على أنها تعني تحمل هرقل - لاديبونوس كما يرد في رواية بلوتارخوس - عن البطل الذي يشبهه ويسلك دربه البطولي أي انتونيوس (ف ٣ م ١ ب ٨٤) وعندما جرى بانتونيوس عمولا وهو بين الموت والحياة تلمحه كليوباترا إلى قبرها محمقة وصفاتها قاتلة « هذا جهد مصن ما أثقل رزئك يا سيلي » (ف ٤ م ١٥ ب ٣٧) ولا نفلن في أن « ثقل الوزن » هنا يمكن أن يؤخذ حرفيا ولكننا في نفس الوقت نعتقد بوجود معان أخرى بجازية تنصل بطل الوزن المعنى ولا سيما إذا تذكرنا أن ثقل الوزن كان صفة من صفات البطولة الكلاسيكية . فهزقل بطل الأبطال الذي يشبهه انتونيوس اضطر إلى ترك السيفنة أرحم في منتصف الرحلة الأسطورية به بعد أن رأى بحارها أن ثقل وزنه قد يؤدى إلى هرق السيفنة وما يثبت أن « ثقل الوزن » أصبح سمة بطولية أن أمير الشعر اللاتيني ليرجيوس حرص على أن ينعج هذه الصفة لبطله أبنياس حتى أنه جعل ثاراب ممدادى غير الأموة غارون يشرف على الخرق (الأنيادة . الكتاب السادس ٤١٥ وما يليه) . لسمة ثقل الوزن التي تسم بها انتونيوس الشكسبيرية تؤهله بصورة مباشرة إلى فخر مباشرة للانضمام إلى زمرة الأبطال أو حتى للثقله بهم على أقل تقدير .

والى جانب هذه الاشارات التلميحية لارتباط انتونيوس بهرقل في مسرحية شكسبير تشبه كليوباترا دون مواراة بهرقل في حالة غيبة إذ تقول « انتري ارجيك ياشارميان كيف يلعب هذا الروماني الهرقلى دور الغائب » (ف ١ م ٢ ب ٨٣ - ٨٥ وقرن ف ٣ م ١٥) . لقد عرف عن الأبطال الأفرقي في مقدمتهم هرقل حدة المزاج وهنق الانفعالات حيا أو كراهية ، عطفًا أو غشبا . وعبارة شكسبير المذكورة تربط بين انتونيوس وهذا الغضب البطولي أو الهرقلى وتذكرنا بما يرد في مسرحية سينيك « هرقل مجنونا » و « هرقل فوق جبل أوبس » . وفي مكان آخر تشبه كليوباترا شكسبير (ف ٤ م ١٣ ب ٣ - ٤) غشيب انتونيوس بجنون أساس (اجاكس) بين تيلامون الذي قبل اغتاف الأفرقي بعد أن جن جنونه وظن أنهم زملائه فادة الأفرقي الذين أراد أن يقتلهم منهم بعد أن أعطوا أسلحة اغيليس إلى اوديسيوس وكان قد وعد بها . وتعود كليوباترا لتشبه انتونيوس الغاضب بخنزير تساليا الذي اطلعت أرفيس الهة الصيد بعد أن رفض أونيوس ملك كاليدون أن يقدم لها الفرائين فهو خنزير مجنون يدمر كل من أوما يصادفه (ف ٤ م ١٣ ب ١ - ٣) . ويبلغ انتونيوس قمة الغضب على كليوباترا فليمتها وينتد بها عاهرة تمحوت ثلاث مرات وبخاتته لصالح اليافع قيصر وبأنها روح القردة والكاذبة ، هذه الساعرة القاتلة التي كانت نظرة منها تذلعه للحرب دفعا أو تستدعيه منها فوراً والتي كان حبها اتبل غاية في الحياة (ف ٤ م ١٢ ب ٩ وما يليه) . وكانت تضية انتونيوس أيضا عتيقة عندما رأى أيديهاس يتجلبد على كليوباترا (ف ٣ م ١٢) وعندما ظن أنها تموت « ف ٤ م ١٢) مما دفعه هذه المرة لأن يتعاطب هرقل قائلا « علمي يا جنتي هرقل غضبي » (ف ٤ م ١٢ ب ٤) . يريد شكسبير أن يكل وسيله أن يلفظ شرف الغضب البطولي للسر بانتونيوس فربطه بأبناس وخنزير تساليا وهرقل، وفكاه أن يربطه وبغضبة اغيليس المدمرة ، التي تبقى في هوميروس في ملحمة « الألياذة » و « البيت الأول » . وفي رلكنته اقتص على الاشارات الأسطورية المذكورة على أساس أن الغضب البطولي للسر سمة مشتركة بين جميع الأبطال الأفرقي بصفة عامة ويزج هرقل بصفة خاصة وهو البطل الذي يسلط الشعار عليه أكثر الاضواء في إطار هذه الاشارات الأسطورية لأنه الجند المزمع لانتونيوس . ملاحظة ثانية في هذه النقطة وهي أن كليوباترا وكل شخصيات المسرحية يزدادون اصحابا بانتونيوس كلما يخضب وكانهم يذكرون معنا أن هذه سمة البطولة الممزة . وهو اصحاب بالذهنية لأنه مزيج من الحب والحرق وهي نفس المشاعر المختلطة التي كان بها يتعبد الأفرقي لابطالهم الأسطوريين .

ويبدو الشبه واضحاً بين انتونيوس وهرقل فيما يقوله الأول لآرديان خصم كليوباترا الذي جاءه بالثأ الكاذب عن انتصار كليوباترا ونصه « عليك أن تعد نفسك محظوظاً إذ تنجو بحياتك أن جنتي بثل هذا الخير . . . اخرب من وجهي » (ف ٤ م ١٤ ب ٣٦ - ٣٧) . لهذا تذكر على الفور مصير عذراء هرقل ليخاس عندما حل سيدة الرداء السموم التي نسجت ديانثا يديها وفست في دم الككتروس يتوسن فلنا هنا أنه سيحيد بها حب زوجها هرقل وكانت النتيجة أنه احترق في هذا الرداء . يصف لنا سوفوكليس بالتفصيل مصير ليخاس في مسرحية « بنت

تراخيص (٧٧٧ - ٧٨٤ . Ioeb) فراه وقد تجتمعت جميعه حل الصخور بعد ان تلف حل هرقل الى اهل فسق اشلاء متناثرة . اما سينيكا فقد اخذ هذا الوصف المروع ونفع من روح المبالغة التي تجيز بها المصير القضي للأذى اللاتيني كله والذي يتنمى الى هذا المؤلف . واستغرق هذا الوصف بعض الوقت أيضا في مسرحية و هرقل فوق جبل أونيبي (ب ٨٠٨ - ٨٢٢ Ioeb) ولا شك ان وصف سوروكليس وسينيكا المفصل هذه الحادثة بعد تمهيدا للمفء والقسوة البطوليون بالمفهوم الكلاسيكي . فلذا انتقلنا الى انطونيوس شكسبير وجدناه بعد مزجته وعجابه كليونارا له - كما ظن حل الاقل - يقول و لقد ارتدبت رداءه نيسوس فلعنني يا هرقل وانت جلدني كيف اغضب . . . دعي قلبك بليخاس الى قرون اللمر ويدي هاتين ان امسكت بأقل المعصى (أى هراوة هرقل المشهورة)^(٢٨) دعي القهر نصير الاكثر جدارة و^(٢٩) م ١٢٤ ب ٤٣ - ٤٧) فازيأتا انطونيوس هرقل هنا لا يحتاج الى توضيح ، ولكننا فقط نشير الى صعوبة فهم هذه الايات دون الرجوع للخلفية الكلاسيكية الاسطورية . كما ان هذا الكلام الزائد حل لسان انطونيوس يهدف لانتحاره ويؤكد فكرة البطولة ذاتية التميز بمعنى ان البطل التراجيدي هو الذي يدبر نفسه فلما كما حدث بالنسبة لهرقل عند سوروكليس في و بنات تراخيص و لان السم الذي احترق به في الرداء المسموم جاء اصلا من مساهمة من قلنت نيسوس والتي كان قد غصها من قبل في سم الحية الاسطورية هيدرا في ليرنا . وهذه الفكرة نفسها هي جوهر الشخصية المأساوية لانطونيوس وغيره من أبطال شكسبير .

يستحث انطونيوس خاتمه ابروس حل ان يقتله فلما كما استحث هرقل ابنه هيلوس لكي يجره حيا فوق جبل اونيبي في مسرحية و بنات تراخيص و لسوروكليس . الموقفان متشابهان بل ان الكلمات والمبارات التي ترد حل لسان انطونيوس تذكرنا بتجلياتها التي ترد حل لسان هرقل . فعل المثال يقول انطونيوس خطايا ابروس و اذ ينبغي ان تعالمني بالبحر الذي تحمله ، اني سيفك الامين من غمده و^(٣٠) ف ٤ م ١٤ ٧٨ - ٧٩) . فلذا تذكرنا هذه الكلمات ما يقوله هرقل سوروكليس لانه خيلوس لكل من حوله في و بنات تراخيص و نصحه و من اجلكم شقيت كثيرا واقتضيت حيالي لكي اطهر ارضكم من الجيرانات المفترسة ويحرك من الوحوش والآن تتركزني افي في هذاب طويل ولا يقدم احدكم لكي يخلصني بالسيف او بالران الكريمة و (ب ١٠١١ - ١٠١٣) وهو نفس للمع الزائد ايضا في كلمات انطونيوس شكسبير للجندرية الذين اتفوا حوله بعد ان سقط حل سيفه و من اجبي للفتنة و (ف ٤ م ١٤ ب ١٠٨) لقد صار الموت بالنسبة لهرقل وانطونيوس في خطفاتها الاخيرة هبة كرمه وريهانا حل من الاخلاص والوفاء واقرّب ما يكون الى حرية الانطلاق في عالم الخلود ما يكون من العفوية والخوف وهذا ما مستودع اليه بعد قليل .

وفي الفصل الثاني لمشهد الخامس (١٩ - ٢٣) تحدثت كليونارا عن انطونيوس فتصوره دمية بين اصابعها تلعب بها كيف تشاء انها تسخر منه حتى يصل الى حافة الغضب نهارا ثم تسترضيه ليلا وفي الصباح التالي و حل حد قرقها و ادمته بالشراب حتى نام ثم غطته بغطاء رأسي وجباته وامشقت انا سيفه الغليبي (أى الذي انتصر به في معركة فيليبس حل قتلته يوليوس قيصر) وهذه كلمات ينيحي ان تتأملها جيدا وتأتي في تأويلها لان شكسبير هنا يستعمل ما اشارت وهدت عند بلوتراخوس - وهو يقارن بين سيرة سبستريوس وانطونيوس - الى اسطورة او معال الملكة اليليدية التي اشترت هرقل خاتما قليلا وسلبته جلد الاسد والفرواء وكل مظاهر البطولة واليسة زى النساء الشفاف وممارسته لبه كل لهاذا

(٢٨) عن اسطورة هرقل راجع مفصلا و خاصة هيراكليس منذ لفظة الاسطورة و مجلة الثقافة الاخرية عدد ٤٢ (مارس ١٩٧٧) ص ٨٤ - ٩٣ و عدد ٤٤ (مايو ١٩٧٧) ص ٦٦ - ٧٥ . وراجع ايضا مقالنا و هرقل : بحث في مغزى اسطورة اثنائي واصوغها القرطية و مجلة كآلة حرية الباشادية (يناير ١٩٧٨) ص ٩٢ - ٧٤ .
(٢٩) برجم الاسطوخد عهد عروش هذه القرطية على و لقد تسربت رداءه مسموما لعلمي باهرقل وانت سلفي هعيك لا استطع لك الرء على يصل الى القمر ولله هرقل الذي حمل القل المعصى عليه كيف اقل نفسي البسالة التي هي من سلاطك و ١ وتوضيح لنا مثل هذه الفكرة المخطئة أهمية الرجوع للشعلة الكلاسيكية وقرارة الاساطير الاخرية بل للفرع و ان التامل مع مسرحيات صلبة مجلة والسرحدات الترومائية ورواية خاصة .
(٣٠) يرى بعض النقاد ان شكسبير هو جيم ملكة الطون وكليونارا و حل فكرة الاعيان المسايي كان يبع في لغة اختيارين مشهورين في الاناب الكلاسيكية الأول هو و اغيار حل و بين اللقبلة والريفة واثنائي اغيار لنياس حل يمدو وروايله المسايي ليه روما ، واصبحت لغة و هرقل في مفرق الطرق و (Hercules in Divio) قصة مشهورة بان مصر العديدة بعد ان اكتشفها انسانو القرن الخامس عشر . وهناك أكثر من دليل حل انها كانت معروفة لدى قلب المصير الاوروبي بفضل ورودها في الكتاب الأول لفر ٣٢ من مؤلف كيشرون و من التراجعات و (De Officiis) ومع ان شكسبير نفسه لم يشر الى الفصاة في اي موضع من مسرحية الا انه من المستبعد ان يكون حل غير علم بما و من المرجح انه يرى انا بدير رسم الاغيار في و انطوني وكليونارا و كاخيار بين الفضيلة (Virtus) والفضلة (Voluptas) حل مع اغيار هرقل الذي ابدعه يروفلوس ودهم يرواية كسوفرون التي هي ترجيح الاسمي (Locutus Claudicus) ومع ان رواية كسوفرون هذه لم تكن قد ترجمت بعد الى الانجليزية في عصر شكسبير الا انها كانت معروفة في تراجعات لاينة صرفة لقول ان اغيار انطونيوس بين اركتاليا وكليونارا كان حل شائعة اغيار هرقل بين ارماني . ولاحقوا بذلك ان ذلك يدمم طريقة غير مباشرة رأينا من ان تفرق الحكيم - المطلع على شكسبير وادب عصر النهضة - قد تار بامسطورة و اغيار هرقل و يعطيهم للفسادية في و السلطان الخمار و حل الاغيار الاعلاحي . هذا وقد ترجعنا نص هذه الاسطورة كما وردت عند سبوتون في كتابه و الفصا الكلاسيكية لشرح تفرق الحكيم و دراسة مقارلة . اعية المصرية للغة للكتاب ١٩٧٨ صفحة ١٨٥ . ١٩٨٨ .

الشهوانية وميولها المادية إلى حد ضربه بصندلها الذهبي . ولقد شاعت أسطورة هرقل - او مثالي في نصوص الادب الاغريقي الروماني (٣١) واستغلها كل من سوفوكليس في « بنات ترائيس » وسينكا في « هرقل فوق جبل لويي » التي ترد فيها الايات التالية « ولا نزل ضيفا على المرأة اللبية في فيلوس داعبها فيالحب أسرته وجلس امام مغزلا الخفيف يلف الحيط الرطب بيده المتحرشه وبالفعل تخلت رفته عن لبد الأسد وغطت محصلاته أنطية الرأس السائقة يقف ككائنات يحظر شعر رأسه الأشعث بالر السبائي » (ب ٣٧١ - ٣٧٦) .

ونحن نعتقد ان شكسبير يشير إلى أسطورة هرقل - او مثالي هذه عندما يجعل يعصر يتحدث عن انطونيرس فيقول « انه ليس اكثر رجولة من كليوترا ولا للملكة البطلمية أكثر أنوثه منه » (ف ٤ م ١ ب ٥ - ٧) . بل ان الشاعر يجعل انطونيرس نفسه في قمة رأسه يقول لاردجان « بالسيدك الحبيبة التي سلحتني سيني » (ف ٤ م ١ ب ٢١) فالسيف هنا هو رمز البطولة والرجولة في شخصية انطونيرس . وعندما يتقل انطونيرس إلى كليوترا بين الحيلة والموت او حل حد قول ديوميديس « يدهد الموت ولكنه لم يمت بعد » (ف ٤ م ١ ب ٧) لنذكر ايضا هرقل الذي نقل بنفس الحالة من رأس كيتايون إلى ترائيس وتكتمل حلقات التشابه بين هرقل وانطونيرس عندما تصل عملية الربط بين البطلين التي بدأها الشاعر من بداية المسرحية وطورها رويدا رويدا إلى قتها وذلك بالإشارة إلى تأليه هرقل اذ تقول كليوترا « لو ان قوة جينيو (زوجة اب هرقل جويير) جعلنا ميكرونيرس (هيومس) ذا الاجنحة القوية يحضر ك وضعت إلى جانب جويير (زيوس) » (ف ٤ م ١ ب ٣٤ - ٣٦) . وذكر أوجرنيها بالذات وجيا إلى جنب مع جوييرا له أهمية خاصة لاها كزوجة اب كانت قد طردت هرقل ولأخته بالساكن والامرات طول حياته الأرضية فلما مات كانت هي وزوجها رب الارباب اول المستقبلين له في السماء بعد ان تم الصلح بين وبين ابن زوجها الذي يفسر اسمه على أنه يعنى «جديهر» (herakles) (٣٢) .

بمثل لم تظفر الحسب به في القوي تحت لواء الحسب مات

هذه هي مسألة انطونيرس كيا رآها امير الشعر العربي احمد شوقي متأثرا بمسرحية شكسبير و انطولي وكليوترا ، ومسرحية دايانث و كل شئ من اجل الحب و دون غيرها من المسرحيات الاوروبية التي عاجلة نفس الموضوع . وذلك لانها تركزان على عاطفة الحب في شخصية انطونيرس . اما اذا اردنا ان نتحدث عن هذا الجانب في مثل شكسبير فيجب ان تبدأ من البداية التي كالتها وهو ينادي الاسكندرية إلى روما خاطبا عشيقته كليوترا « ان كل قلبي يبقى هنا طوع اكرها » (ف ١ م ٣ ب ٤٣ - ٤٤) . اما كليوترا الكظيمة فتحدث عنه وكأما تنظر في مرآة ذاتها اذ تقول « في لحظة اكون مريضة وفي اللحظة التالية أشفى هكذا يجب انطونيرس » (ف ١ م ٣ ب ٧٢ - ٧٣) وهي تعنى ان انطونيرس هوأى متطلب المزاج ولكن سهام تقهقرا ترتد إلى نفسها بحركة تلقائية من وهي كلماتها . انها بدماها الانثوى توبخ انطونيرس هل عدم موت لورت فوليا وتفكر « لقد تعلمت من درس فولتيا ، اني لا رجوك ان تتحى جانبيا لتتجنب قليلا من اجلها ثم تعود إلى ترودهى قائلا بأن معوك كانت من اجل انا ، لتلعب دورك التمثيلي بمهارة بارافقي الطيب . . . » (ف ١ م ٣ ب ٧٥ - ٨٠) . تلك كلمات الدماء الانثوى اما كلمات الصديق التلقائي فتقسمها من انطونيرس قبل رحيله في نهاية المشهد نفسه (ب ١٠٣ - ١٠٥) اذ يقول « ان اتفصائله هو بمثابة الرحيل والبلاء معا في أن واحد فانت التي تتكئين هنا تبهين معي بروحك وانا الذي ارسل باق معك هنا (بقلي) » .

ولنعد قليلا إلى بداية المسرحية حيث يتحدث فيلو بحزن واسى إلى زبيلة المواطن الروماني ديميتريوس عن مدى اقبال انطونيرس وبهرقه من كونه « احد اعمدة العالم الثلاث » إلى « عاشق المعاصرة الايلة » (ف ١ م ١ ب ١٢ - ١٣) ومن الملاحظ ان إسمي هلين الروماتين لا يرد في حديثها أثناء الحوار كما يعنى انطباعا بانها مثلال دور الجوقة او حل الاقل يعبران عن وجهة النظر الرومانية العامة . ما يمتنا إلى حال هو اننا نخرج من حديثها بصورة انطونيرس كبطل ملحمى وقع في حواية الحب وغاص في احواله إلى قمة رأسه السائب في رايها هو العدو الحقيقى للفعل البطولي والممر لبنيان المجد والشرف . ويقول انطونيرس نفسه انه خاض كل معاركه من اجل كليوترا التي ظن انه استولى على قلبها فكانت هي التي سلته الفؤاد (ف ٤ م ١ ب ١٥ - ٢٠) . ويقول بعد ان مسح ثيابها الكذب وسألها بك يا كليوترا وسوف ابكي من اجل ان تصفيحي حتى « (ف ٤ م ١ ب ٤٤ - ٤٥) . ويضيف قوله « ان ديدو وابتياس سول يحتاجان إلى اتباع حوولها وستفك كل الاشياح حوولها و

(٣١) جاء ذكر أسطورة اوفال في رواية الكلاسيك بينا وبين هرقل عند اربوبيوس (Festi II 317) وهو الكتاب الذي اعرف من منهجه شكسبير الكثير من الاساطير . ويظهر بالذات ان لنا بحث بميزان و للمصادر الكلاسيكية لسرح شكسبير « تحت النثر الاث و يتناول هذه الثقافة وغيرها بالتفصيل .
Ahmed Etman, The Problem of Heracles Apotheosis in the Trachiniae "of Sophocles and in" Hercules Oetaeus" (of ٣٢)
Seneca A Comparative Study of the Tragic and Stolic Meaning of the Myth, Arzern 1974 (Puseim.

(٤ م ١٤ - ٥٣ - ٥٤) . فانطونيوس هنا يشبه نفسه باينياس بطل ملحمة فرجيليوس^(٣٧) والذى هجر حبيبته ديدو في قرطاجه لكي يحقق الرسالة السماوية المنوطه به من قبل الاله وهي تأسيس العولة الرومانية^(٣٨) فيا كان من ديدو وبعد رحيله الا ان انتحرت وعندما نزل اينياس الى العالم السفل اودرت له من ظهرها رمم تشا ان تحادثه .^(٣٩) ولكن الجدير بالملاحظة ان التشابه بين البطلين لا يقوم على أسس متينة فبطل فرجيليوس ضحى بالحبيب من اجل الواجب الوطني الذي اخذ طابعاً دينياً اما انطونيوس شكبير فقد ضحى بالامبراطورية من اجل الحب . ومن نرى ان شكبير قد اورد هذا التشابه تأثراً بشيوع قصة اينياس- ديدو في لعب المصير الايزايشي .^(٤٠)

لقد كان انطونيوس عاشقاً نادراً ونفهم ذلك مما تقوله كلوييترا لا ليكاسا رسول انطونيوس من روما وما معناه ان الرسول اكتسب من مرسله وسيله بعض الحيوية واللون فانطونيوس- كيا تحرفه - هو اكسير الحيلة او حجر الفلاسفة الذي يتحدث عنه الكيمياءون أى أنه ييب الحياة الخالده ويحول الاحجار العادية الى ذهب خالص (١ م ١٥ - ٣٥ - ٣٨) . وبينما يلفظ آخر انقاس له في الحيلة يقول انطونيوس ه ان اموت يا مصر (كلوييترا) ولكنني لا ارجو من الموت الا ان يهلي مني لاطيع على ثرك آلاف القبائل . . . هي لاسف آخر قبلاي ه (٤ م ١٥ - ١٨ - ٢١) . فانطونيوس عاشق بطئمة فنان في حشته وعندما التقى بكلوييترا عثر على ضالته للشفرة اذ وجد فيها الكمال لاها السيت الجوع في روجه وروت ظمأ قلبه ويسعد ويحصد كل وجهه واعطت لحياه معنى وطعما لم يعرفها من قبل . لقد اسكرت الملكة المصرية حواسه الى درجة انه صار يهجر بكل ما يصدر عنها سواء اكان تريخا او مداعبة فطبا او مسخرة علفا او قسوا بكاه او فسكا . ولكنها من جانبها كانت تحب ما يجب وتوق عليه في حب ، تشرب الانتخاب معه حتى الشمال او حتى يتم وترد على فكاهاته الجاهله ذات الطابع الرومانى الصارم بفكاهات رقيقة مهلبة وسامرة كانت تغفل له كل دور يروق له وتتالى المجاذيب البارزة في شخصيته كمنطق بجانبيه انشوية أكثر قوة وأشد فكا . اما شريكته في لعبة الخزام ولكل الهوى دون ان تتنازل عن الجلال الملكي الذي ميزت به وزادته التجربة صفلا وعظمة . تذكر شارميان كيف ان كلوييترا راضحت انطونيوس ذات مرة على الصيد وعندما جعلت احد الفطنين يثبت في شص انطونيوس سمكة كبيرة ملحة فعندما احس انطونيوس بظلم الشص جلبها بحماس وقفز فرحا بما غنم ما اثار الصحك والمزح والمرح (٢ م ١٥ - ١٨) . ولقد وروت هذه القصصه الطريفة عند بلوتارخوس ولكن شكبير كشفها واستغلها واستغلها بالمشافة ولقدرا على الخافلة وانتشر ما يترى طيبة التزوع ويقضى على أى يدرة للمثل في هذه الشخصية متصدة الجوارب .

لقد حقق الفنان او فطن الزمان في شخصية انطونيوس كلوييترا قبل ان يحققها انطونيوس الرجل . وهو لم يندفع امامها بل كان يعرف انها كل شيء حتى ناقصا ومحاربا الغرامية السابقة وماضيها الحافل بالمشاق . وهو يعرف انها يمكن ان تموت ولكن لا يعا بذلك ما دامت صديقا قد انطعت في قلبه على اكمل واجمل وجه . حقا ان انطونيوس ليدو في هذه المسرحية وكأنه قد ولد لحب كلوييترا. افراح يعطيها كل فرة من قلبه وكل ما يملك من حب ومطولة أو مجد وعظمة واعلمت هي منه كل شيء ودمرت في الهابة . حقا ان كلوييترا شكبير لم تحن انطونيوس ولكنها بالفعل امرأة شهوانية كما انها هي التي قتلت بهيمها العنيف الذي جملة ينس نفسه ويصل واجباته . ان حبها الفناك هو الرداء المسموم الذي ما ان وضعه على جسده حتى ان عليه كيا حدث لمزق عند ارتقى رداء دييترا (التي لم تكن تتسع بلرة من الدهاء) .

وبح انطونيوس كلوييترا ليس جسديا صرفا كيا أنه ليس روحيا صوفيا وإنما يجمع بين هذا وذاك وتاريخه هنا وهناك . فلذا كان الشاعر الانجليزي على سبيل المثال يركز على استخدام لفظة الذهب وشققها وما الى ذلك من ماديات يترجمه في ظلمها الحب الجنسي كالأدب والولام وغیرها فانه ايضا وفي مابة المسرحية يسمو بمعلقة الحب عند المشبهين الى مستوى رفيع من الصفه الروحي . وفي الحقيقة يستغل شكبير موضوع المحبوسه الجنسية المحزنة للإبطال بصفة عامة وهربل وانطونيوس بصفة خاصة ليربطها بموضوع المحبوسه في الطبيعة ككل . فبها تتراجم العناصر وتلفي البارد بالسائل وتغصب الشمس الارض وتختلط الموت بالحياة والأرضي بالبحر . هناك بالفعل في المسرحية حشد من العناصر الكونية التي يمزج الواحد منها بالآخر من طريق الحب وهو امتزاج يقابل ويؤكده خصومه التزاوج بين انطونيوس وكلوييترا وهما المشبهان

(٣٧) راجع اعداد حاليه رقم ٣٠

(٣٨) انظر فرجيليوس الانية لكتاب السادس بيت ٤٥٠ وما يليه .

(٣٩) راجع

R.K.Root, Classical Mythology in Shakespeare) A Thesis for the Ph. D. Degree, Yale Studies in English, New York Hebyr Holt & Company 1903 (pp. 56-58) Dido (, Cl.33-34) Aeneas (.

(٣٧) من استخدام لفظة الذهب وسمارتاها المجازية وعلاقتها الربطية بالجوهر الطوي الذي حشاه انطونيوس ومن موضوع الحب الجنسي وعلاقته بالرداء في المسرحية راجع Knight, op. cit., pp. 205-206, 227-244.

اللذان في النهاية يتدخل الموت والحياة في مصيرها تتداخل ليحمل كليوترا تقول ان الموت يشبه دفن حبيب اما انتطويوس فيجري مسرحا متلفعا في الموت وكأنه يجري الى سرير الشقيقة (ف ٨ م ١٢ ب ١٠٩) .

وإذا عدنا عن انتطويوس وكليوترا كمشاكل لا بد ان نربط ذلك بكونها امبراطوراً وامبراطورة فلذلك ما يعطى لهما بهذا جليدا . واكثر من ذلك فمن الممكن ان يتعرف المرء على خطة استراتيجة في حبها ، انها يتبذل سياسة تشبه خطة فيثيد يوس اى (اختيار الحراسة) وإذا كان أقصى اختيار للحب هو وضع العاشق في موقف يكشف الى اى مدى يمكن ان يضحى من اجل مشوقه فان هزائم انتطويوس العسكرية تأتي مهورا مدفوعة وقرابين مدبوحة في مبدد الولاء والحب . اما وقوفها هي بجانبه فهو دليل قاطع على اخلاصها . ولكن علاقة العاشقين تقوم على ترواى مواقف الشك والفتنة وهي علاقة غير مستقرة تقلبها علاقة الزواج التقليدي المستقر بين انتطويوس واوكتافيا والذي تم لفسان الامان وتحقيق المصالحه بين انتطويوس واوكتافوس . انه زواج تنهمه اهل سلطه سياسية في العالم الروماني . ولكن هذا اللصم نلته هو الذي دمره هذه الزيجة التي دللت على خواء النظم الرومانية التقليدية في مقابل العلاقة الغرامية غير التقليدية . اى بلا زواج - بين انتطويوس وكليوترا . لهما فاشقان لا تؤديهما اى سلطة سياسية ولا يبددان نفس الالهة حتى انتطويوس يشرجه كليوترا نوحا من عصيان هذا الالهة (ف ٣ ب ١١ ب ٥٨ - ٦١) . ان حبها لا يجد التأييد الا من اوردتها فلا قانون^(٣٧) يستطيع ان يحكمها لانها القانون نفسها . فهي علاقة تقليدية غا صفة العالمة لانها تتخطى الحدود والقيود ولا سيما قواعد السياسة واصولها . وهذا هو مصدر عدم الامان والاستقرار في هذه العلاقة لان انتطويوس وكليوترا لا يمكن ان يسيب بدهمها لكن يجب كل منها الاخر بل على العكس من ذلك فان كل شيء يقف في طريق هذا الحب ويتنافس معه . ولا ثبت حبها لكل تلك الامال والاعتبارات أثبت اصالتها وعرف كل منها ان حيث لا توجد اية قوة رابطة بينها كقصد زواج او التزامات عائلية اجتماعية او مصالح سياسية ضرورية فان اخلاص كل منها الاخر لا يمكن ان يدافع الحب بعكذا ربيع حبها وسوخا وتاما ولا سيما عندما واهما العالم كله يهزدها . ويمكن ان تلخص الموقف بينها كما يلي : العلاقة التقليدية تعطي الامان ونقل المواقف اما العلاقة غير التقليدية وفتنصيح ان تحفظ بتأجيل المواقف بل وتزدها اشتعالا ولكن على حساب الشعور بالامان وهذا فان الحب الذي يتعارض مع التقليد يأخذ طابعاً مساوياً^(٣٨) اما الحب الذي يتشبه معها فهو ذو طبيعة كويديية .

ان حب انتطويوس وكليوترا لا يمكن ان يكون ببساطة شكلا من اشكال الحياة الخاصة المتعارفة مع الحياة العامة . فمع انها يجرجان على اطار الشكل التقليدي للحب أي عقد الزواج مثلا ، الا انها في بعض حالات العزلة والياس ليحجان الى عزلة كسب التأييد حبهما من الناس حولها . كما انها لا يتجاهلان تماما الحياة العامة ومتطلباتها . ومن ثم لا يمكن القول انها ضحايا السياسة من اجل الحب لانها لم تعزلا الحياة السياسية ليتحررا من واجباتها ويترغوا للحب . وعندما طلب انتطويوس المهزوم من اكاتيوس المنتصر ان يعيش كموطن عادي في اثينا (ف ٣ م ١٢ ب ١٢ م ١٥) شجع عليه بالتداس آخر هو ان تحفظ كليوترا بالعرش (ف ٣ م ١٢ ب ١٦ - ١٩) . إذ ربما كان يفكر حينئذ في خلق صورة جديدة حبها بصورة ملكة تمتشق مواطنها هاديا . ان النقاد يمتدحون على الفقرة التي يقول فيها انتطويوس : دع واما تدوب في التير ؟ .

(٣٧) يقول كاتنر د فقد قرر انتطويوس ان يحمل معركة اكاديم بحية لا بيرة (كما كان متوقفا) لانه في السياسة كما هو في الحب يخطر الخطر والخطر . وكان موقفه هذا بمثابة اختيار لزاوج اجماع الذين كان عليهم ان يضحى بها حدث ولكن هذا التحكم الانحياضي دافع اعطى الناس (انطويوس) الى تركه في الحلقة تلك اللذة التي يسهل على انتطويوس وكليوترا في الحب والحرب هو اخلال القوانين والاعراف واحكام المظن . حتى ان حايها بالاكستندية ما هي الا نزاع خارج القانون ، هذه الحدا الطغيان بانه وحكم القانون (لا يطبق في نظام حكمها وسبها نفس الصفة « الطبيعية » . لذلك دائما يفتلان الشيء غير المنطقي »

Cantor, op. cit., pp. 200-201.

(٣٨) يتحدث كاتنر من بطور اللبس في قصة حب انتطويوس وكليوترا فيقول انه لا بد من ان تربها بكونها لاوس فلذلك كانت كليوترا ، الكتمان الاطمح لا يوس تطهر في النهاية احتقارا لاجلها للشهوة الجسدية فان كرويولانس الذي ذهب يرومها في الشط ويبد نلته في النهاية عرضا لفرار ابروس . وعندما تحوّل كليوترا الى كيا حيا ابروس هي الحياة الجسدية الخاصة ويحدث نفسها في النهاية لتدوب وتكس الى تدوب في للحب اولى الموت . ان الانسان لا يستطيع ان يكون ببساطة زوج من كل اكر دون شخصية حميدة لفره وكما كانت في الحلية . ولكنه في نفس الوقت لا يستطيع ببساطة ان يصبح كالا لنفسه والله . فرسالية كرويولانس تطلب منه ان يكون مكتسبا بنفسه اكتفاء لذاته ويضع فخره ولكنه تعلم في النهاية انه بحاجة الى الاخرين وانه جزء من كل اكر من هي الاسرة والخدمة . اما انتطويوس وكليوترا ليس كل واحد منهما بعض شديد وضوحه من الاخر ويوجب في الانكساج في كل اكر ولكنه يهزم عندما يستحق ان عواصمه القوية تستعصم في الكل . ومن الواضح ان بطور سياسي يمكن في هذه الفترت المتعبرة ، وكذلك كرويولانس حسيمة استمرز بين رغبة في ان يكون مستقلا من روبا ورجاهه اللسة الى حيلة يلوم بخدمتها والدفاع عنها . وهذا يبد بطور مثالية السلة الحب في قلب كل من كليوترا وانتطويوس . وهي ايها ملادة روما امبراطورية ككل فله للخدمة الامبراطورية نفسها لا تستطيع ان تلعب بطورها في مراجعة العالم كله ولكنها لا تستطيع ان تفرق ذاته ان تتصم في هذا العالم الا على حساب شخصيتها المميزه انظر :

Cantor, op. cit., pp. 178-179.

(ف ١ م ٣٣ - ٤٠) للتدليل على عدم أكثر انتماءات انطونيوس برواجبات الحياة العامة . ولكن هذا التحليل يعد فهو لم يبق لبقية كلام انطونيوس الذي يعتمد فيه على سلطانه السياسي لأرقام المال على الاعتراف بتميز وتفرد حبه . ان الحب الذي يريده هو شكل من اشكال الحياة العامة وقد يكون بديلا للمنصب السياسي التقليدي الذي فقد جاذبيته في ظل الامبراطورية الرومانية . ان انطونيوس يرغب في التحلل من عبء مسؤولياته السياسية ولكنه توافق للاستغناء من مزاي المنصب العام المرحوق ولا سيما الشعور بأن كل العيون تنصب أنظارها اليه . ولا يمكن تصور ان يقل انطونيوس مركزا متواضعا او مجهولا في المجتمع ، انه لا يمكن ان يعيش مغمورا ودون شعور بالنبالة ، كل ما في الامر انه رعا عادات النظر في ماهية النبالة وبحث عنها في الحب مفضلا اليه على السياسة والحرب .

لقد عبرت بورشيا عن رغبة متواضعة في مسرحية « بوليوس قيصر » وهي أن تكون شيئا ما أكثر من مجرد رفيقة منزلية لزوجها وهذا ما قد يذكرنا بمطالبه من كليوباترا في « انطونيوس وكليوباترا » وهو طلب غير متواضع فلماذا ترغب في الاشتراك في كل شيء خاص بكنان انطونيوس ، لقد رفضت أن تتركه في معركة الكتيوم رغم كل التحذيرات فهي لا تستطيع ان تسمح لانطونيوس بأن يفعل أي شيء لا يرتبط على دحو أو آخر بحبيها . ومن ثم فقد قلبت معركة الكتيوم الى اختيار في الحب لا في الحرب ولا في السياسة . انها تريد ان تمارس سلطة عليا او طغيانية على حبيها انطونيوس . وهذا منبع من منابع اللامساوية في المسرحية لأن الحب أصبح بغير محدود وأصبح رفض مطالبه أمرا مستحسنا . واضح كل من العاشقين لا يمكنه ان يفعل شيئا بدون الآخر . فعندما علمت كليوباترا بزواج انطونيوس من اوكاتيا وأرادت الانضمام ادركت انها لا تستطيع تنبيل وعهدها بدون (ف ٣ م ٣٣ - ٤ - ٦) ، اما انطونيوس فقد ربط لقبه بحقيقة أن كليوباترا تحبه بحيث ان أية بادرة للحيانة من جانبها ستضيق بلا شك من ولاه كبحانه وهذا ما لاحظته اينويديوس (ف ٣ م ١٣ ب ٦٣ - ٦٥) .

ان عدم مقدرة انطونيوس وكليوباترا على الفصل بين حياتها الخاصة والعامة قد جعلهما يخرجان من تعقيد إلى آخر . وكل تهديد لحبيها جعلهما يشكأن في سلطانهما السياسية . وهذا ما يصدق بصورة أكثر وضوحا على كليوباترا . أما كل تهديد لسلطانهما السياسية فقد جعلهما يشكأن في امر حبيها . وهذا ما يصدق بصورة أوضح على انطونيوس . فالأخير كلما شكك في سلطانه كحاكم احتج الى مزيد من الامتثان الى حب كليوباترا له . ومن هنا تأتي قوته على تليدياس . اما تصرف كليوباترا العنيف مع الرسول الذي اخبرها بزواج انطونيوس من او كاتيا فهو كاركياتيكي لملك شرقي مستبد . الا ان قسوة انطونيوس مع تليدياس وإن لم تكن مضحكة كما هو الحال بالنسبة لموقف كليوباترا من الرسول . الا انها ، مع ذلك ، غسوة طغيانية بلا شك . وهكذا يبدو كل من انطونيوس وكليوباترا كشخصيتين مزاجيتين في شئون الحكم والحب على السواء .

ان القول بأن انطونيوس - بعيدا عن كليوباترا - كان من الممكن أن يكون هاربا من الطراز القديم يأتي في السطور الأولى للمسرحية على لسان فيلو ولكن لا يمكن أن يأخذ به الا شخص يفترض أن طريقة الحياة في روما الامبراطورية ثرية بانتشارها بحيث ان الانحراف عنها لا يمكن ان يسر الا بقوى غفية . ولكن انطونيوس لا يرتبط هذا الارتباط بالقضية الرومانية لان الحياة العسكرية والانتصارات الحربية لم تكن هي السبيل لوسيد لتحقيق المجد كما كان الحال في الماضي القديم . بل ان النجاح نفسه لم يعد ذا قيمة كبيرة في روما ومن ثم فإن طريقة الحياة التي اختارها انطونيوس تحمل في طياتها جزءا من التلق . فحق لو لم يقابل انطونيوس كليوباترا كان من غير الممكن ان يكون حياته كلها للحرب والسياسة فقط . ويمكن القول بأن الاضطرابات التي اصاب انطونيوس في عالم السياسة هو الذي جعله عرضة للتورع فريسة الحاذية في شخصية كليوباترا . لقد اختار انطونيوس كليوباترا مائلا كاتلي قضية يمكن أن يحارب من اجلها . وبأن حب انطونيوس متسجعا مع اهدافه السياسية لانه شخصيا يعتبر الولاء من قبل الانبياع اهم بكثير من نصر مؤقت في ميدان الحرب ومن ثم فإن كليوباترا تقدم له فريسة بجنتى من قبل اتباعه في الولاء والتفاني (ف ٤ م ٤ ب ١٤ ١٥ - ١٥) .

وينبأ على ما تقدم فمن الأفضل ان نركز اهتمامنا على التفاعل بين عالم السياسة وعالم الحب في دنيا « انطونيوس وكليوباترا » بدلا من الانشغال بالتعارض البسيط فيما بينها . لقد تدخلت القصة السياسية وتشابكت مع قصة الحب . وإذا قارنا مسرحية شكسبير « مصرية درايدن » من كليوباترا « كل شيء من اجل الحب » لاحظنا أن شكسبير يذلل جهودا ملموسا لكي يقيم علاقة الحب بين العاشقين على أسس سياسية أعطت للحب شخصية متميزة ومتمززة منفردا . فعلا يمكن القول بأن ظروف الامبراطورية الرومانية التي مهدت الجولنشة القصة الغرامية بين انطونيوس وكليوباترا وهي قصة كان لا يمكن أن تقع أيام كورنيولانوس مثلا . فروما المقدبة التي عاش فيها الأخير ضيقة الأفق لا تتيح مجالا لنشوء التنوع الاقتصادي في العالم كما حدث إبان العصر الامبراطوري وتعكس في تنابا « انطونيوس وكليوباترا » . ومن جانب آخر فإن ثمار الحياة العامة في الامبراطورية أصبحت فارغة الفصون ، فهي جوفاء ولا قيمة لها . أما الحياة الخاصة فقد قدمت شيئا من الاشباع والتنعويض ، وهكذا

عمل العصر الامبراطوري على ازالة التركيز الذي وضعته الجمهورية على الروحانيات . لقد اخلقت الامبراطورية العنان لايروس إله الحب وأمدته بقوة جديدة وأصبحت فرص النجاح في العصر الامبراطوري من الناحية السياسية شتيلة للغاية أمام الفرد المعادي الذي قدمت له الحياة الخاصة مروضاً أكثر إغراقاً من أن كليوباترا نفسها تقول وكم هو تائه أن تكون قيصرًا (ف ٥ م ٢ - ٢) . وهذا موقف لا يمكن أن تصوره وقعه في عصر كرويكوس إذا لا يمكن أن يقول أحد أبطل مسرحية كرويكوس : كم هو تائه أن تكون قتيلاً .

لقد دمر الحب أنطونيوس وتم ذلك باختيار الأخير ، هذا ما يريد أن يقوله لنا شكسبير ، والا فلم يجعل إيروس (الحب أو إله الحب الاخرى Eros) رفيق اللحظات الأخيرة في حياة يعله ؟ ولم يجعل أنطونيوس يطلب من إيروس بالذات أن يعطيه بالسيف ؟ لقد كان الحب عنصرًا جوهرياً في تكوين أنطونيوس الشخصي وهو ما يؤكد ذاتية التدمير في مفهوم البطولة الأسطورية والمساوية كما سبق أن ألمحنا . وهي فكرة ورثها عصر النهضة وشكسبير من الاقرين . لقد مات أنطونيوس واضياً لأن أحداً لم ينقض عليه والحما هو الذي قضى على نفسه ، يقول مخاطباً « كليوباترا » الطمأنينة : « لم أكن أظن أني سأفقد قوة قيصر في التي ظهرت أنطونيوس ولكن أنطونيوس هو الذي انتصر على نفسه و فترد عليه كليوباترا بالقول « ما كان ينبغي أن يحدث سوى هذا : لا يظهر أنطونيوس الا أنطونيوس نفسه » (ف ٤ م ١٥ ب ١٣ - ١٥) ويقول ديكريتناس من أنطونيوس المتحير « أنه لم يمت بحد مجرورة وإلا يده هي التي حدثت له أروع أوصال المجد والشرف » (ف ٥ م ١١ ب ٢١ - ١٢) . وجدير بالذكر أن التدمير الذاتي للبطال المأساوي يمثل فكرة أساسية في مسرح سينيكا الفيلسوف الروائي الذي وجد أن هذه الفكرة (الاغريقية الكلاسيكية تنسجم مع مواصفات البطال الروائي الذي ينتصر على كل شيء ولا يفهمه أحد لأنه أولاً وأخيراً) قد قبر نفسه ومن ثم لا تأتي نهايته إلا على يده هو نفسه . أما أنطونيوس شكسبير فيقول لرفيقه إيروس وقد أجهزت دمعه « لا تبك يا إيروس اللطيف لما زالت لنا أنفسنا لكي نهي أنفسنا ، ليس شيئاً من يستطيع أن يفلت نفسه » (ف ٤ م ١٤ ب ٢١ - ١٢) والمباراة الأخيرة بالذات تكاد تكون ترجمة لفكرة تكررت كثيراً في مسرحيات سينيكا ولا سيما « هرقل فوق جبل أوبتي » مثل ذلك البيت الذي تقول فيه الجوقة .

« ليس بالسا قط من تيسرت له سبيل الموت » (ب ١١١) .

ويقول أنطونيوس شكسبير ليهما أن كليوباترا - التي ظن أنها انتحرت بعد أن وصله نبأ كاذب عن ذلك - سوف تظهر على قصر المنتصر وتقول له « أنا التي هزمت نفسي » (ف ٤ م ١٤ ب ٦٢) . غلبت في مسرحيات شكسبير إذن مثلثة مثل البيت في التراجيديات الاغريقية ومعادرات سينيكا ، هو المنتصر وإن بدى مهزوماً ، وهو الخالد بكنافه وانتصاره وإن رحل عن الدنيا عطيلاً مهزوماً . يخاطب أنطونيوس إيروس ويستعنه على الأسراع بالقتل قلالاً « إنك لن تضرني بل ستخلد قيصر » (ف ٤ م ١٤ ب ٦٨) . أما بعد أن انتحر إيروس مستيقاً أنطونيوس يقول الأخير لثوانا « سأزف إلى الموت وأطلق اليه كالماتنق في سرير عرسه » (ف ٤ م ١٤ ب ٩٩ - ١٠١) .



خامساً : كليوباترا الأنثى الكاملة

من الملاحظ أن شكسبير قد قلص دور أوكتافيا الدرامي إلى أقصى حد حتى أنه يقل عن دور ليبيوس مع أنها امرأة فاضلة ومع أن بلوتاريوس أولاً حياة فاضلة . هذا ما بعد شكسبير امرأة سلبية إلى حد ما ولكنها تستحق تاملنا . فهي التي استغلت أسوأ استغلال على يد أضيها وزوجها وجاز في نزاعات سياسية وعسكرية لا تتحمل هي مسؤولية تدهورها ، وراحت ضحيتها بقول ميناس عن زوجها بأنطونيوس « أظن أن الدوافع السياسية لا الحب التبادلي بين الطرفين هو الذي لعب الدور الأكبر في تمام الزواج » (ف ٢ م ٦ ب ١١٥ - ١١٦) ويصنع ابنو إيريس على كلامه . ينتبأ ببشمل هذا الزواج (ف ٢ م ٦ ب ١١٧ وما يليه) أما أنطونيوس نفسه فقد تحدث بتفاكته للمهودة عن هذا الزواج على أنه « زواج مصلحة » (Business) (ف ٢ م ٢ ب ١٧١) . ويبدو قيصر نفسه من البداية وكأنه يشك في نجاح هذا الزواج والا لما وجه هذا التحليل إلى أنطونيوس ولا لجعل هذه القطعة من القصة التي جاءت بيننا كدعامة لبناء الحب ، لا لجعلها تنقلب معزلاً عنهم هذا المحسن فلربما كان من الأفضل أن تتحابا بدون هذه الوسيلة إن لم يحبها كلتا ، (ف ٣ م ٢ ب ٢٨ - ٣٣) . ويعد أن فشل الزواج وعادت أوكتافيا من أثينا إلى روما دون مركب حامل بصحبها وكأنها « منبردة » (Castaway) (ف ٣ م ٦ ب ٤٠) على حد قول قيصر نفسه . تفصمت مأساتها وأصبح قلبها ممزقاً بين حزينين ينادى كل منهما الآخر (ف ٣ م ٦ ب ٧٨ - ٧٩) . ولكن شكسبير لا يميل كثيراً بمأساتها فهي لا تمثل بالنسبة له سوى وسيلة استغلها لتحقيق صلح هش بين الفرعين سينتي بانتجار أوسع نطاقاً من ذي قبل وعندها تحطم هذه المرة لا

يفعل المؤلف أكثر من أن يجعل شخصية مثل مايكيناس تلقى بأن كل القلوب في روما تحبها وتشفق عليها إلا أن انطونيوس هاتك الحمرات التي أحشى في ملاذه تخلص منها وسلم قياد أمره وسلطانه إلى عامرة (ف ٣ م ٧ ب ٩٣ - ٩٧) . فلو كانتا إذن هي الزوجة الفاضلة التي داس عليها انطونيوس بأقدامه لكي يصل إلى زهرة العشق الياقينة : كلويوترا .

ولن نستطيع أن نعرف مدى التخلص الذي أصاب دور أوكتافيا في الأحداث إلا إذا رجعنا إلى رواية بلوتارخوس الذي استغل إلى أقصى حد شخصية هذه الزوجة الفاضلة لإبراز نقائص انطونيوس والهجوم عليه هو وعشيقته الساحرة . ويزداد إحساننا بهذا التخلص المتعمد من جانب شكسبير إذا قارنا ما فعله إزاء أوكتافيا بما فعله إزاء تفصيلات أخرى دقيقة كان يمكن أن يجعلها أو لا يتوقف عندها كثيرا . وأبرز مثل نضره لذلك هو الوصف الذي يعطيه لنا الشاعر من أول لقاء بين انطونيوس وكلويوترا فلفد استغرق هذا الوصف حوالي ثمانية وثلاثين بيتا على لسان ابنو باربوس أثناء حديث له مع ابنيها ومايكيناس في روما (ف ٣ م ٢ ب ١٩٠ - ٢٢٦) . ويكتسب هذا الوصف أهمية خاصة لأنه يأتي فور الاتفاق على زواج أوكتافيا - انطونيوس ويهدد دامييا بصورة مبكرة جدا لمودة انطونيوس إلى مصر بعد أن تشتمل الحلالات من جديد بين انطونيوس ويحضر رغم هذا الزواج . يقال أحيانا إن سمة نثر بلوتارخوس الشعرية جعلت مهمة شكسبير وهو ينظم مسرحية - انطونيوس وكلويوترا - سهلة مسبوقة ويستشهد أصحاب هذا الرأي بوصف بلوتارخوس الشاعر في اللقاء العاشق لأول مرة على ضفاف نهر كيدونس . ولا يمكن أن نسلم بهذا الرأي الذي بعض التحفظات إذ علينا بالبحث أولا ما إذا كانت هذه الشاعرية في الوصف المكتوب باللغة الأغريقية قد بقيت في الترجمات اللاتينية أو الفرنسية أو الإنجليزية لنص بلوتارخوس والتي اطلع على أحدنا شكسبير . ومن جهة أخرى فحق لو سلمنا بأن هذا الوصف شاعري فقد يكون بمثابة « بقعة قرمزية » (على حد قول هور أتورس) بمعنى أن رواية بلوتارخوس ككل ليست بمثل هذه الشاعرية . ويضاف إلى ذلك أن هذا الوصف وإن كان ذا ألوان لا يخلو من روح النثر وكان على شكسبير أن يبدل الكثير ليطوره للشعر المسرحي الملائم . ولا ننسى أن بلوتارخوس يبرز تحت وطأة العطفة والالتواء والتسكع في دروب العبارات الطويلة أو المطبلة وتكديس أكوام الصفات والألقاب والألقاب التي قد تثير القاري إلى بعض المرائي . صفوة القول أن شكسبير تكبد مشقة تالفة لكي يخرج من هذه المادة الخام بالوصف الحام والتفصيل الذي يرد على لسان ابنو باربوس في مسرحيته . وهذا يعني إن وراء هذا الجهد المبدول تكمن أهداف درامية رئيسية .

يقول ابنو باربوس (بترجة همد عوض) « إن السفينة التي قدمت عليها كانت كعرش مرصع وكانت تتلألأ كأنها هب النار للزوجة مصنوعة من الذهب المطروق والشرا من نسج بنفسجي اللون ويتبعث منها أريج العطر الذي جذب لها قلب الرياح حتى كادت هذه نغص عليها من شدة الهيام بها ، أما للجناديف فكانت من خالص النفضة وتقلد المياه على تزييم الآلات الموسيقية حتى جعلت المياه التي دفعتها تزداد سرعة كأنها تمشق ضرباتها أما شخصها فكل وصف يميز عنه ، وكانت مستغلبة في مقصودتها المصنوعة من غيوط ذهبية أما قوام جسمها فيلحق لمثال أمة الحب فينوس الذي جعله خيال مبدعه أكثر جمالا من الخلقة الطبيعية وحل جانبها وقف ولدان جميلو القسعات وكانهم أبناء فينوس (كيريد في صيغة الجمع بالنص) التمسين) عدلنا في الترجمة التي تقول هنا « أمة العشق كيبيد المتبسمة » (٩) ويأيدتهم مراوح متعددة الألوان تثير الهراء فتشدد حرة خديها بدلا من أن تبردها وكأنها بجم وقد أثاروا الحرارة التي استعملوها في تخفيف وطأتها . وضيف وأما نسائها فما كن كبنات البحر (عرالس البحر) كل مهن جملة كنبند البحر في الأفاصيص . وقد قمن بغدنتها بظفات وزدد في جمال الصورة بحركات الرشيقة اللامحي كن يديها . وقد وقفت عند سكان المركب واحدة من هؤلاء ، توجه السفينة وكانت حبال السفينة وأشرعتها تنصب حبا بجلاستها هذه الأيدي الناعمة التي تلاصقها وتثبت من السفينة ورائع طعنة لا يعرف مصدرها فيمش راتحتها رجال الشراطة . وقد خرج كل سكان المدينة لرؤيتها على حين كانت انطوني وجالسا وحده في السوق يكلم الهواة لأنه لم يجد متصلا له غيره ولولا غوفه من أحداث فراغ (كوني) للحب هو بنفسه لروى كلويوترا وأحدث غرقا في الطبيعة » (ف ٣ م ٢ ب ١٩٣ وما يليه) . (٣٩)

وقد تبدو قدرة شكسبير الفائقة على تحويل الوصف السري إلى موقف درامي في هذا الوصف لأن ابنو باربوس يشي « من التلذذ بعيد علق اللها الأول بين انطونيوس وكلويوترا لأجريا ومايكيناس الشغوفين لسماع هذه الأخبار . ويعبر موقف هذين المستمعين المذهلين عن تأرجحهما بين عدم الرضى الروماني ووجهة النظر الرسمية المستفدة للرومانية المصرية من جهة والأعجاب الشخصي بجمانية ومصر كلويوترا من جهة أخرى وتسلط الأضواء على هذا الموقف المتأرجح كجزء من التذبذب المأساوي المسيطر بصفة عامة على جو الأحداث المسرحية يولي شكسبير عناية فائقة هذا الوصف ليطهر لنا طرقي هذه الأروحية المأساوية . فتتقلب صورة بلوتارخوس عن الزورق ذي المؤخرة الذهبية إلى « زورق كالعرش

المركش المحروق في النار . . . (ف ٢ م ٢ ب ١٩٤ - ١٩٥) مصورة العرش توشي بالفخمة الملكية التي تزداد رونقا بذكر الذهب رمز الملكية والخصوبة لجنسية كيا سبق أن لحننا والمعدن الملكي الذي يربطه الشاعر هنا بالعصر الأجل « النار » عن طريق كلمة « المحروق » Burned burnished^(٤١) . وهذا الوصف على لسان ابنو باريوس في الفصل الثامن من المسرحية لا يأتي به شكسبير جزافا وإنما هو نوع من النشوف الدرامي للأحداث ويشكل تضامها لغاية مشهد موت كليوباترا في نهاية المسرحية فهي هناك تستمد للمرحيل في رحلتها للأخرة إلى عالم الأخرة في أجل زمني وأيسر مجلس وكأنها تعيد للحياة - كيا يفعل ابنو باريوس الآن - لفاطمها الأول بأنطونيوس على غصاف هر كيدنوس . وتقول كليوباترا أيضا في خطابها الأخيرة أنها أصبحت من « نار وهواء » بعد أن تخلت عن عنصرها الآخرين « السراب » و « الله » إلى الحياة الدنيا .

ومن وصف بولتاريوس الشري إلى الموقف الدرامي والتعبير الشعري عند شكسبير أصبحت السفينة من الذهب الخالص تجري على صفحة المياه كقطعة متوهجة من النار لأن أشعة الشمس - وهي رمز الملكية - تنعكس هذه الصورة بخطوط ذهبية تلعب المركب كله . ومن موسيقى التجانس الشعري في هذا الوصف الشكسبييري أن الكلمات الرئيسية في حله الفترة تبدأ بحرف d وهي (Barge burnished burned beutenet) وتصيح « الشراع الأرجواني » و « المجاديف الفضية » عند بولتاريوس حوس شيئا آخر عند شكسبير (ف ٢ م ١٩٦ وما يليه) - الذي لا يركز على الأضرة بل على اللون نفسه وهو الأهم هنا بالنسبة له لأنه لون ملكي يتلادم مع الفخامة الشرقية التي يتمتع المثلث إبرازها بينما يتحدث بولتاريوس عن رائحة العطر التي ينفث شلداها من الزورق فإن شكسبير قد جعل الأضرة المطهرة تشد إليها الرياح شدا لطيف شلداها الساحر وهله صورة شعرية من خلق شكسبير زينت عن تجرية حسية ملموسة وأريدت من نوعها لأنها ترتبط بين الأشياء بملاقق لا تقم إلا بين الأحياء ولا ينكرها عموم الناس ، لقد جعل الريح التي تنتفخ الأضرة على علاقة حب معها ما يرد صدئ أنفاس أنطونيوس الملتهف على الفناء بكليوباترا . بالمثل تتدفق المياه وكأنها عاشقة تسعى وراء المجاديف التي تخر جباب النهر وتخلق فراغا لا يدمر حيث تتدفق مياه أخرى جارية لتسد الفراغ كما تسعى كليوباترا الآن بسرعة تجاه أنطونيوس لتسد الفراغ الواقع في قلبه ومن حوله .

وبينما يحكي بولتاريوس أن كليوباترا قد ارتدت ملابس جميلة كذلك التي ترتديها فينوس في الرسوم يجعلها شكسبير أجمل من فينوس التي يصورها الفنانون عادة أجمل مما هي في الواقع . ويتحدث بولتاريوس عن غلمان ذوي جمال فنان في حاشية كليوباترا أما شكسبير فيصفهم بأنهم « ذوو عيانات » (ف ٢ م ٢ ب ٢٠٦ وما يليه) ويمدنا بصورة ناعمة تنفث فيها أمام تناقض شاعري حبيب وجذاب لهؤلاء الصبية - كما ورد عند بولتاريوس - يتغنون المهور بمراوهم على كليوباترا ولكن وحشات كليوباترا - في مسرحية شكسبير - تزداد توجها كلما حب عليها هواء مراوهم . وفي التعبير الانجليزي المستخدم نجد تقابلا فريدا بين « النهاية » و « التوهج » موازيا لتقابل آخر في كلمتين متجاورتين هما- (did did) ويقول شكسبير في وصفه لجاذبية كليوباترا وهي على ظهر زورقها « أن المدينة الفت بسكابتها عليها » (ف ٢ م ٢ ب ٢١٦) . فهو هنا يجسد المدينة ويعطيها نائي أفعالا ملموسة كما هو واضح من الفعل « الفت » وتجسيد للمدينة هنا يرمز إلى متناطسية السحر في جمال كليوباترا نفسها إذ استطاعت أن تبث الحياة في الأشياء . أنها تشد إليها كل من (أوبا) وأها بحيث لا يملك قدرة المقاومة وإلى درجة أن أنطونيوس بعد أن هجر مواطنو المدينة مدبنتهم وجد نفسه وحيدا يسأل نفسه بالصغير وهنا يصيب شكسبير هدفا آخر من بين الأهداف الكثيرة التي سقها بهذا الوصف موضع التحليل ونعني أن المقارنة بين الملكة المتوجة في موكبها البري الحافل من ناحية والفائد الروماني المهجور في عزلة الموحشة من ناحية أخرى توضح أن كليوباترا قد حققت انتصارا ساحقا عليه حتى قبل أن تفلت ولفازت بالجولة الأولى قبل أن تبدأ جيرة الحلب والسحر .^(٤٢)

ولقد قصص بولتاريوس لقلاد كيدنوس أن يكون ختانيا في شمره خيالها في جود وأن يأتي على لسان ابنو باريوس بالذات وهو الذي يتمتع بقدر كبير من البرودة والصرامة . فطبيعة المتحدث إذن هي التي تعطي لهذا الوصف تأثيرا أقوى لأنه إذا كان هدف شكسبير هو تجسيد جاذبية كليوباترا وتصوير حياة الرفاهية الشرقية فإن رجلا متدلا مثل ابنو باريوس هو أنسب من يعطيت وصفها لها لأن كلامه سيكون أكثر انتماعا من أي شخص آخر يميل إلى المبالغة والتوهيل . وإذا كان وصف ابنو باريوس العاقل المعتدل قد أمدنا بصورة خيالية تاذرة عن سحر الملكة

(٤١) الإنجليزي المذكور أدت . ص . الجيوت عندما أراد أن يصف امرأة طرية وجيلة قال (The Waste Land, 2. 77ff)

« أن الكرسي الذي تجلس فوقه يلعب على الرغام كعرش محروق »

(Like a burnished throne)

(٤٢) راجع

G.B. Harrison, Shakespeare's Tragedies (Routledge & Kegan paul London 1951 repr. 1966 (pp. 203-226 esp. pp. 209-210.

المصرية وبها نياتا يمكن أن تصور مدى التأثير الذي استمراره هذه الملكة على رجل عاطفي، يعشق الحياة مثل انطونيوس . فهذا ما يلوح إليه انطونيوس (ف ٢ ب ٢٢٢ وما يليه) عندما يصف كيف استمد انطونيوس لكي يذهب لتناول المشاء على مائدة كليوباترا فلفد حلقه قتلته عدة مرات ما يظهر عصبية وعجزه من مقاومة اغرامات كليوباترا وهو عجز غريزي في انطونيوس الذي - كما يقول انطونيوس - لم تستع منه أية امرأة كلمة ولا . ومع أن هذه الكلمات تنم عن سفرية خفية من ضعف انطونيوس أمام النساء إلا أنها في نفس الوقت توحي بمدى حب وتماثل انطونيوس تجاه سيده . وهكذا تستطيع هيليرة شكسبير المسرحية أن تصيب هذه أهداف يومية واحدة .

ويجب بعض الفقد على كليوباترا عنفها مع الرسول الذي أنبأها بزواج انطونيوس من لوكاتيا . والبعض الآخر يرد هذا العنف على عدم تأكيد كليوباترا على صدق مشاعر انطونيوس وحنونها المستمر من هجرانه . والجدير بالذكر أن الملكة الانجليزية اليزابيث تمتعت بطبع مماثل ظهرت آثاره في خوف روبرت الرسل منها ، وهو طبع أعجب به كثير من الانجليز كسلوك ملكي يعلو فوق النقد والمؤاخذة . ومن ثم فانه من المحتمل أن معاصري شكسبير كانوا ينظرون الى سلوك كليوباترا مع الرسل نظرة تخالف رؤيتنا نحن أبناء القرن العشرين . ويرى بعض المؤرخين في الملكة اليزابيث « عناء » فريدة من نوعها لا يمكن انضمامها للعنف العادي فلم يتكرر في التاريخ شيء مثل قلب الحب التي دامت حسنا وأربعين سنة بين اليزابيث تيدور (١٥٥٨ - ١٦٠٣) وشعها الانجليزي . لقد غطيت وهدم مذ البداية وضعت نفسها في خدمتهم وغلقتهم وزينت نفسها من أجلهم فبدت جميلة أو أكثر من جميلة وأحاطت نفسها بحاشية بالغة الثناء والثائق . ومن أجل شعبها جلست نفسها لطيفة المشر مرة وسعيدة متفطرة مرات . لقد كانت كالعاشق الولهان الذي يشكل نفسه ويكيف سلوكه بمقدرة غريزية خائفة وفي ما يرغب المشرق . ولم تنس هذه الملكة أن تزرع في قلب شعبها شعور الغيرة والقلق عليها إذ خالفت ملاقاتها له ببعض الطعاعات والصناعات وقد تتبيل بعض نصالحة الصادرة من طبع خاطر بالتأنيب المنيف أو البرود الصامت ولكنها قد تزجرهم وتفتحهم من أن يدسوا أنوفهم فيها لا يمتنعهم يدخل في شئون النبلاء فقط . كانت دائما حريصة على أن تحلق جوار عاصمتها في العلاقات بينها وبين شعبها وذلك على فترات متقاربة ونية أن تنتهي الأمور دوما وكما هو الحال في مشاجرات العشاق بطلوع شمس الصفاة الغلاب وتزايد للمشاعر الغالية صفا . أجبت اليزابيث شعبها أكثر من أي شيء آخر ، هذا صحيح ، ولكن المؤرخ للحق أو الناقد المنق يقف في حيرة من أمره ولا يستطيع معها بل من جهد صادق أن يعرف على وجه اليقين مدى الصدق في سلوكها ومقدار الزيف أو التصنع في حياتها . وهذا هو بالضبط حالنا مع كليوباترا في الروايات التاريخية الكلاسيكية وفي مسرحية شكسبير .

إن ما تصوره مسرحيات شكسبير التاريخية بصفة عامة و « انطوني وكليوباترا » بصفة خاصة من مشاهد الحروب الأهلية والغلاقل السياسية في عصره سالفة يعتبر غريزي، معنى أن نحن عزائناها عن الحلفية السياسية والفكرية لمصر للشاعر نفسه . لقد كانت مقارنة الإنسان بالدولة فكرة راجعة - كما رأينا - في عصر اليزابيث الذي اتسم بطابع سياسي جوهره السعي الى تحقيق الوحدة القومية في إطار دولة مركزية واحدة وتدعيم المؤسسات الوطنية السياسية الاجتماعية والدينية ، وذلك في مواجهة التكتلات الاقطاعية والسيطرة البابوية على مقدرات العالم المسيحي . كان هناك سعي حيث للوحدة وكانت الملكة اليزابيث نفسها ترمز الى هذه الوحدة للشهوة لألها وبعت حياتها كلها لتحقيق هذا الأمر . وروم أنها احتلت العرش في سن الخامسة والعشرين إلا أنها تمتعت بشخصية قوية مكنتها من غاطلة كل طبقات الشعب وثائقه من مطلقين ونجار الى رجال دين وقرامعة غترلين ، ففازت باعجاب الجميع واستقطبت حولها طائفة من صفوة الأهل والبلاد وأصحاب الحل والقطد . ولقد كان تعاطفها في التقاطين الاغريقية واللاتينية علاوة على درايها بالغة الايطالية عاملان من عوامل تقوية صلتها برجال القلم الذين ما يروحوا يتنزلون بشخص الملكة ليعلمون جزءا منه لا يتجزأ من النظام الكروي نفسه . تلك هي الملكة التي كانت تسيطر على خيلة شكسبير وهو يرسوم ملامح كليوباترا ولا شك أن هناك عناصر كثيرة مشتركة بين الملكتين دون أن يصل الأمر الى حد التطابق .

اد يتيح أن نضع في الحسبان ما يراه بعض النقاد من أن شكسبير قد حسن في صورة انطونيوس المروءة من رواية ديونوتوس على حساب شخصية كليوباترا التي جعلها للشاعر - كما يعتقد هؤلاء - القناد - أكثر خشونة ومشاكسة وانحرافا عن مصدره الكلاسيكي . ويرى أتيح هذا الرأي أن شكسبير قد نقل التركيز في شخصية كليوباترا من الجانس الى التحليل النفسي لهذه الملكة القادرة لا لرغبة منه في تحسين وتجميل صورتها وإنما لأن الذي كان يؤدي دورها على المسرح هو أحد العنينة إذ لم يكن سموحا للنساء أبان ذلك العصر بالتشثيل . ونحن نعتقد أن في هذا الرأي شيء كثير من التجني لا لعل كليوباترا شكسبير فحسب بل وعلى فن الشاعر الجيقي .

لقد كتبت السيدة آنا جيسون كتابا المشهور عن بطولات شكسبير ، فتلفت فيه خسا وعشرين صورة تحليلية من صور النساء في مسرحيات

هذا الشاعر متهن نساء الذكاء والفطنة ومتهن نساء اللطام والمغامرات ومتهن نساء العاطفة والحياة . وكل واحدة متهن لا تشبه الأخرى في جملة صفاتها وتصرفاتها . وصفتها ما قالته هذه الثالثة أنها هي نفسها وهي امرأة كانت تنظر في مرآة لشكبير لتصحح منها معلوماتها عن النساء ومعرفتها حين لا سيما وأن تباين مثل هذا التباين الذي لم يسبق له مثل^(٤٦) . وأما عن كليوباترا بالذات فيقول براني^(٤٧) أن أنشياء كثيرة سيئة يمكن أن نقال عنها ولكن كلما قبلت مثل هذه الأشياء وتكررت ذكرها ازدادت كليوباترا روعة وروفا . إن عارسة فن المسرح الجنسي حل الرجال هو جوهر وجودها في الحياة (Raison d'être) حتى أنها عندما تفشل أو تفشل أنها فشلت في جذب الشقيق الحالي فتمتد ذكريات الماضي الحافل بالإنجازات مع عشاق آخرين سابقين . بل أنها لا تلتقي برجل كان ما كان سقيرا أو مرسولا إلا ووقت في السيطرة عليه بسلاح الأنوثة فهي بذلك تشبع رغبة داخلية في تذكيرها الضوري والنفسي . أنها سمراء لأن الله الشمس . كما تظن . وقع في حبها . وعندما تقرب منها يد الموت نفس بمساعها وكأنها دغدغة الحبيب . وتحشى أن تستيقظ أيراس إلى الموت فتخطي من دونها بالقبلة الأولى من أنطونيوس ! أنها شخصية قوية مرنة تتلون بكل الألوان وتتحدث بكل لسان وتعيد كل الحيل وكأنها الثعبان . فهي تستطيع أن ترفع جسد حبيبها الثقيل من الأرض إلى قبرها . بمساعدة وصيفتين فقط . وكانت من قبل قد ادعت عدم القدرة على الوقوف وأنها هل وشك الموت أن لم يحملوها إلى أنطونيوس ! ويقول بعض النقاد أن كليوباترا لشكبير تبدو في الجزء الأول للمسرحية وكأنها عاهرة ملكية تفعل كل شيء من أجل حياة الشهرة ويدنون كليوباترا زاعمين أن موتها لم يكن مطعوا لأنهم لم يتحول بمدة نبيلة شريفة ، كل ما حدث قبل رحيلها هو أنها أرادت أن تنزى لكي تبدو جميلة حتى وهي في طريقها إلى الموت ولا سيما أنها تعلم بأن قصير سيأتي ليلقي نظرة أخيرة عليها . فمرتبنا إذن في رأي هؤلاء النقاد لا ينم عن بطولية كما هو الحال في انتصار أنطونيوس .

وقبل أن ندرج في الرد على مثل هذه الآراء بالقصص في تحليل شخصية كليوباترا نود المتنبه إلى أن هذه الملكة كانت تمجيد بالنسبة للرومان كل ما تعني كلمة « مصر » . وهذا ما احتفظ به شكبير في مسرحيته إذ يجعل أنطونيوس لا يناطجها في أغلب الأحوال إلا بهذا الاسم « مصر » ومن ثم فإن محاولتنا لفهم ملامح صورة مصر بالنسبة لأنطونيوس والرومان هي في نفس الوقت محاولة لدراسة أفكار شخصية كليوباترا كعالمات نسمع أنطونيوس وهو يصف مصر لرفاقه الرومان فيقول أن المصريين يسيرون ارتفاع النيل بمقاييس في الحر ويقدرون حال الحصب والجلبد حسب ارتفاع فيضان النيل وانخفاضه فكذلك ارتفاع الفيضان زاد النباه وعند انتصار مياه النهر يبدر الزرايع حبوبه ويحصل بعد وقت قصير وتوارد التعانين المصرية من الطغي بفعل الشمس وهذا هو شأن التماسيح أيضا . وعندما يتسامح لبيدوس . أحد الساميين . عن شكل الحويان الذي يسمونه التماسيح فيجيبه أنطونيوس المثل بأن له شكلا خاصا به فهو عرضي قدر عرضه وطويل قدر طوله وسير بأعضائه جسمه ويعيش بما يتغذى . وعندما يلفظ العناصر يتحول إلى مخلوق آخر وله لون خاص به (ف ٢ م ٧ ب ١٥ وما يليه) . هذا هو سحر الشرق الذي فثله مصر ويتجسد في كليوباترا التي يصفها إيتو باريوس لأجربيا ومايكيناس فيقول « أن التقدم في السن لن يزيل شيئا من نضارتها ولا التمدد على رؤيها بقادر هل أن ينقص مثقال ذرة من محاسنها العظيمة الفريدة من نوعها . فإذا كانت النساء الأخريات يستهلكن بالشهوات التي يثرها لثامها بأي كليوباترا . لا يتأثر الأسراف في الشهوات من مفاتيحها بل تشمل الفؤاد ولما بها وشغفا بالاتكال عليها والصفقات التي تعتبر في ذاتها غيبية وردية لتكتسب بهجة وهالا حتى أن رجال الدين يباركون زعميتها » (ف ٢ م ٧ ب ٢٣٨ - ٢٤٢) .

(٤٦) سبق أن ناقش الأستاذ عباس محمود المصطفى هذا الرأي في كتاب « التبريد بشكبير » (دار المعارف بمصر الطبعة ١٩٧٦) ص ١٣٧ .

(٤٧) C.B. Bradley, Oxford Lectures on Poetry 1909/ (١٩٠٩)

(٤٨) يعني أفرست لشاعر ملاح من ربيعة واطوني وكليوباترا ؛ الدرامية على أساس فكرة التفتشت بين مصر وروما والقابلة المتفرقة بين كليوباترا وأنطونيوس . وعله التفتشتات تتناسب مع سرعة تغير المكان بين روما والإسكندرية وغيرها ولكنها تخرج برحمة إيجابية للتصميم المملوكي للمسرحية (كل ١32٢) (Ernest Schanzer, op. cit., p. 1322) (ولكن كاترين بيه إلى أن كل ما تبقى من الرومانية (Romanesque) في واطوني وكليوباترا ؛ ليس إلا بقايا شائعة على ريشات الروان . أن السوك الروماني لا يوجد له في المسرحية إلا في الأحاديث ليعهد المرح فسه جدا فلا يثبت من عراة واحدة حالة على الفضائل الرومانية في القتل والممارسة . وقد يبدو امرا لفرقا أن نضع واطوني وكليوباترا وضمن المسرحيات الرومانية ؛ لأن الثالث عندما يتكلمون عن الصفات الرومانية في هذه المسرحية فهم يتحدثون عن شيء لا يوجد له . ومع أن المسرحية تطرح صراما رمزيا بين مصر وروما فإن الصور الشعرية المستوحاة من مصر تطرح في شيء من التفصيل أكثر مما تلك الصور المستوحاة من روما . وهذا تبرز مسرحية كورويلاوس ؛ كذلك هل أن لشكبير كان قادرا على أن يستحي أسلوبه المجازي من روما وصراحتها وكنت قد كنت عن ذلك في واطوني وكليوباترا ؛ لشعوره العميق بأن مصر روما المصاهرة قد ول . ومع أن المرح يمكن أن يتبع ضمنا من المقالات ذات المأزق بين روما ومصر في واطوني وكليوباترا . كذلك التي فتتار العمل النشط في روما والكسل والخلود في مصر . ولكن اعتدوا بعض المقالات متطرفة قد يهتلك لاسيا لما يرى ذلك إلى أعمال كيف أن الرومان في هذه المسرحية قد و الصراة إلى حد بعيد في قرائهم وأرقامهم . حقا أن المقابلة بين مصر وروما تتطور بصورة ملحوظة في الجزء الأول من المسرحية ولكنها بدلا من أن تتطور تتعطل وتضع في منتصف المسرحية عندما يلعب إتي الحشد الدرامي . ذلك أن المسرحية تجري أحداثها في حرم العائلة التي تتجلى لاشعاع والاشعاع فرصة التحرك وما وهناك بسرعة متعلة وسبب حلة التفتل السريع يحدث تتماثل بين الشاطئ والبلدان يمتد بسطح التفتيز بين القري والرومان

لقد صور بلوتارخوس كلويوترا عذراء غامضا ومليزا يتمتع بجاذبية سحرية لا يعرف كتبها ولم يرد شكسبير أن يلك طلاس هذا اللغز أو ييسطه ولا أن يفسر مصدر هذا السحر لأنه أدرك أهمية الغموض والألغاز في خلق الجاذبية الدرامية لهذه الشخصية الرئيسية في مسرحيته . ويرسم هذا الغموض بترز بعض اللامع الواضحة في شخصية كلويوترا مثل الفرور والزهو ، الفسوة والجبن ، الجبدال السحر والذكاء والدهاء والحيرة المربدة . ولكن شخصيتها أكثر من حاسل جميع هذه الصفات فجورها غير محدد ولا يمكن حصره في تعريف جامع مانع وهنا سر العوض اللغز والجاذبية الأبدية . أما كيف حافظ شكسبير على طلاس هذا اللغز مخلفة فيوسائل عدة أوما أنه جعل جميع الشخصيات من حوها يعترضون أراهم في مسكنها وأخلاتها وأسلوب حياتها فبانت هذه الآراء وتفاوتت وامتدت على طول المسافة بين طرقي التقيض فهي بغى غميرة ، مومس شهوانية ، روح زائفة ، حشقة لا مثل لها ، سيدة متسلطة ومملكة زانية ومصرية تاذرة ومخلوق عجيب وغروس من هرائس الجن ، وهي أسرة الفخامة وأجل من افروبيت ، ذات المعة قلّة ، وذكاء فائق وثورات خيالية وسا إلى ذلك من صفات متجانسة وغير متجانسة .^(٤٥)

ووسيلة أخرى يمتعها الشاعر وهي أنه خلق من حوها تناقضات واستطابات مما يزيد الغموض في شخصيتها فاشتهت الجسدية التي انفجست فيها - كما سبق أن ذكرنا - لا تستهلك شيئا من جمالها وفتنتها بل تزيدها افراء . وكل ما تفعل يناسبها حتى أنها تحمل النقص كاملا والقص جمال بل أن رجال الذين يراكون فسوقا ! وهي لا تشيع شهوة الرجال بل تزيدهم جوعا على جوع والمرارح لا ترطب جسدنا بآثاره من هواء ولكنها تلهب جرة غيلها لتزيدهم وهجا على وهج . أما جمالها فيصارع الزمن وتتصر عليه فالزمن يبل وجمالها لا يفي ولا تذبل له نصرة . أما جميع بين الأدمية والألوهية معهما بين شهوانية الحسد وصفاء الروح ومثل هذا المخلوق العجيب جذير بصب غير عادي ومن ثم إذا أردنا أن نقيس مدى حب أنطونيوس لكلويوترا فلنبعث من سموات جديدة وأرض جديدة فحيها أكبر وأرفع من حدود علنا هذا الدقيق .

ووسيلة أخرى يلجأ إليها الشاعر ليزيد من الغموض في شخصية كلويوترا هي تديد الشائعات من حوها بين الحين والآخر . ومن هذه الشائعات ما يوحى بأنها مسخرة أي تمارس فنون السحر فالشاعر يوحى بذلك دون أن يؤكده تأكيدا قاطعا . أما أهم وسائله في خلق لغز كلويوترا فهي كلماتها وهي تصرفاتها التي لو تابناها بشفقة من أول المسرحية إلى قرب نهايتها لما عرفنا كيف نجيب على هذه الأسئلة . هل خدعت كلويوترا أنطونيوس وخانتها ابان معركة أكتيوم ؟ ماذا كان يعني سلوكها المريب مع فيدياس رسول فيصر ؟ هل استسلم أسطورا في الاسكندرية بناء على أوامر ملها ترتبت على صفة تأمر بينا وبين فيصر ؟ وكلها أسئلة يمكن أن نلخصها في سؤال واحد أساسي وجوهري في المسرحية كلها هل كانت تخلص الحب حقا لأنطونيوس أم كانت تحده ؟ حقا أننا نستطيع الاجابة على هذا السؤال المهم وبقية الأسئلة السابقة ولكن متى ؟ بعد أن يمدل الستار في حياة المسرحية ، أما قبل ذلك فكلا أسئلة مطروحة بلا جواب محدد أو في الواقع بأجوبة عدة متناقضة . ولا تأتي الاجابات المحددة نوحا ما إلا بعد أن تنتهي كل الأحداث والمشاهد وعندنا نجد القاريء أو المشاهد نفسه مضطرا لمراجعة أحكامه الأولية وتصحيح مواقفه منها . وللك قمة شكسبيرية في اتفاق الحبكة الدرامية .^(٤٦)

أما سيرا وغير ملظن . أن مصر وروما في المسرحية كاعمالان ويتبدلان التأثير والتأثر نتيجة المراجعة . وهكذا يظهر الرومان خطفا بالغا واهضوا لمرد سماع اخبار والطبع المصري ، مثلا (٢٠٤ب-٢٢٣ - ٢٧٠ - ١٨٣ - ١٧٦ب-٢٠٤ب) وبقيل لعلم اليونان كيف يلمزون ورومة سكندرية ويرقصون رقصة و الديكيات المصرية و (٢٠٤ب-٢٢٣ - ١٨٣ - ١٧٦ب-٢٠٤ب) وهنا يبدو الرومان حديثي العهد بالنظام الإمبراطوري فيلثرون الفروس من اصحاب التاريخ الإمبراطوري الشرقى أي الصينيين ومن الدلائل أيضا على التداخل بين مصر وروما أن إهلال المسرحية يوترون الاسكندرية على الطريقة الرومانية . وبأن انتصار كلويوترا ووصفها على اذرع ما يكون الانتصار الرواني . وهكذا لرى أن د تروم و مصر يبرجنا إلى جنب مع و مصر وروما حتى أنه يمكن القول بأنه على الرغم من أن روما لا تهورت مصر إلا أن الاميرة تفرقت عليها في ما يمكن أن نسميه و التناقص السلمي الحضاري و بين الأمم فمن اللاظ أن الرومان قد تجاوزوا في قلبه وتبين مظاهر الحياة المصرية إلى مدى أبعد ما حصل لاهرون اذ أسلوب الحياة الرومانية وذلك واليهج من لقاء كيدوس الذي عجزت منه كلويوترا للملكة الفصيلة و سيدة للتصريح جيدا (٢٠٤ب-١٨٤) وخرج الطربوس من هذا اللقاء مغلوبا لا هاربا و نفس المشهد ب ٢٢٠ - ٢٢٩ و هكذا يمكن القول بنهي من التعميم أن روما يترجمها في بلاد الشرق فتحب روما بعد يوم فترة الشعوب التي تعمرها هناك . راجع

Cantor, op. cit., p. 25-27.

(٤٥) يقول ايرنج ريتز أن كلويوترا قد تدمت متخلفة على نفسها لما بين الفصول الأربعة الأولى من جهة والقسم الخامس من جهة أخرى ولكنها في إطارها المسرحية كتال يمكن أن نلزل أن دورها متجاس ٢

Irving Ribner, Patterns in Shakespearian Tragedy) Methuen 1960 repr. 1971 (, pp. 168-201.

(٤٦) راجع

William Rosen, "Antony and Cleopatra" pp. 201-213) in Clifford Leach ed., Shakespeare The Tragedies. A collection of Critical Essays, University of Chicago press, Chicago — London 1965 repr. 1967 (

لأنه كان الأنطونيوس في المسرحية و فضيلة كلمة (Finite virtue) ف ٤ أ ب ١٧ (تكليوباترا هي ، التمتع بلا حدود ، infi-nite variety ف ٢ م ٢٤١) . ولعل هذه اللامحدودية على صلة وثيقة بالقوموس الملفف الذي تحدثنا عنه سابقا ولمنعها ما ودا ما يعتقد كاتب مثل ثابت ، فهي أن كليوباترا شكسبير نعد مزجا لربما لكثير من مظاهر التنوع . انها تجمع كل الألوان في لون واحد منفرد وساحر لأنه يترك انطباعا قويا واثقا . انها بمثابة قوموس اقترح بجميع كل ألوان الانسانية الجوهريه فهي مرة متكررة وأحياناً كثيرة متواضعة . وهي عندما تغضب تصبح كالنمرة الفوحشة وعندما ترقق تراها حلا وديما أو بيتا خجولا . وهي قاتلة الحداد ولكنها تستطيع أن تغلص الى حد التفاني والموت في سبيل من يستحق اخلاصها هي ملكة لما كل مظاهر الأبهة الملكية ولكنها تنحدر أحيانا الى مستوى فتاة عجيبة أو سوقية . تواجه الامبراطورية الرومانية كلها وبعدها وتحققها ولكنها في حقيقة الأمر تتمتع بروح الطفل وبراءة وخوفه . انها أنش نائفة فيها من الأنوثة ما لم تعرفه امرأة من قبل ولكنها مع ذلك أمازونية الطباع إذ يمكن أن تحارب بشجاعة الرجال . فاز بها أكثر من قائد روماني مقدم حلق الكثير من الانتصارات . فهي اذن بمثابة جائزة التفوق العسكري أو مكانة الشجاعة في الحروب . وهكذا كما يقول ثابت يمكن أن نرى في كليوباترا كل نساء الأدب والأساطير فهي هيليوس أو ديانيرا وهي بطوليوس أو هيبس وهي روزاليندا أو بيترس وهي أوفيليا أو جيرترود وهي ديدرو مونه أو كورديليا وهي ليدى ماكبت أو كليرمنتينا انها أبة امرأة أو كل امرأة في انتظار الرجل^(١٧) . والاسكندرية هي عاصمة السلام المصرية في مواجهة السلام الروماني . و سلام كليوباترا والاسكندرية هي سلام الحب^(١٨) ، والحب وهو سلام تتصاهر أمامه كل حروب وأجناد ويوليوس قيصر وأوكلتانيوس وتيتوس كاسمترات صبيانية وذلك لأن الحب هو الامبراطور الأحدث في دنيا و التطور وكليوباترا .

وهكذا نكتشف - على حسب ما يرى بعض النقاد - أن شكسبير قد حسن أيضا في صورة كليوباترا المروعة عن بولتارخوس الذي - كما نذكر - كان يحده الملكة المصرية ويعصف حبيها لأنطونيوس بأنه « الوياء المدمر » و « أقصى الشرور وآخرها » ويقول انه اذا كانت أبة باذرة للصلاح والعدل لابد من أنطونيوس كانت كليوباترا تقتلها في الملء ويجعله أسوأ ما كان . وإذا كان بولتارخوس قد روى لنا أن كليوباترا قد أعدت خطة الفرار حتى قيل ان تبدأ معركة اكثوم وأن هروبا غير للتوقع كان سبب هزيمة أنطونيوس . ويرى بولتارخوس أيضا أن كليوباترا التي عطلت لقل أسطولها من البحر للتوسط الى البحر الاحمر لكي تهاجر من مصر تاليا غير مكترحة بمحيرة شريكها في الحرب والحب أنطونيوس . وكليوباترا بولتارخوس هي التي عارضت إرسال مئاع إنيولاريوس وثروته خلفه حين ترك غداة أنطونيوس وهي التي أجرت التجارب الخطرة للسوم القاتلة على المسجونين دون رحمة . وكليوباترا بولتارخوس هي التي انتت نفسها أمام قيصر على غروبها من أنطونيوس . والمشهد حقا أن شكسبير قد احتفظ بهذه الصورة البيوتاريخية او ما يمكن ان نسميه وجهة النظر الرومانية هذه من كليوباترا كاسرة لعوب حتى ان سكاروس يطلق عليها بعد هروبا من اكثوم لفظه و المعامرة (ف ٣٠٠ ب ١٠) إلا ان الشاعر جعل الرومانيين أنفسهم ينظرون اليها بشيء من الدعش والأنهيار . يصفها مايكوتاس بابا و مينة أسرة الفخامة الى أقصى حد (ف ٢٠٧ ب ١٨٧) ويصفها اجريسيا بابا و المصرية النادرة (ف ٢٠٧ ب ٢٢١) ويقول اجريسيا أيضا في نفس المشهد (ب ٢٣٠ - ٢٣١) وهي آيات سقطت في ترجمة (عماد عوض) . ولقد جعلت بوليوس قيصر يائي سفيه جاثبا من اجل فراشها ، ولقد حرثها فجعلت منه . لم يشأ شكسبير إذن ان يبدل في نهاية الصورة التي أنتجت في حفظنا لنا

(١٧) لقد غير ثابت هي هذا الرأي في كتابه :

G. Wilson Knight, The Imperial Theme, Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies, Including The Roman Plays) Methuen 1931 repr. 1968 .

لم عاد ولكه في مقال بعنوان

"Macbeth" and "Antony and Cleopatra" pp. 68-82

في مجموعة المقالات المنشورة تحت اسم Clifford Leech والمشار اليه في الخاتمة السابقة .

(١٨) ان السلام هو الذي يسمح للرجال بالانغماس في مشاغلهم وانشاؤهم وانشاءهم انفسية فهي ظل الحرب يصنع الانسان على نفسه ويضع للمصالح العام ولكن السلام الذي يفرضه عليه يرتبط بالحب أصبح - وهذا لغز جدير - مصادمة بين الرجال لذكر بعضهم بعضا . فطالما ان اللذة فيما في ظروف الحرب يصح المصالح العام وانما رادوا في صيرته اليادية . لقد كان الرومان يحسون باهم في حامية مشاة الى بعضهم البعض ليسوا عندما يتقدمهم الخطر ولكن ما ان يزل هذا الخطر حتى تبرز الشهوات والصلح اللزمية لئلا تكون شيئا دون رادع او رادع ودون ضرورة التردد في مواجهة عدو اجني . ومن هنا يأتي غيبب الاشدات الى و الصالح العام (و Res publica) في و التطور وكليوباترا و بنفس ما يحدث في و كيريولارس - . وهكذا ان انتصارات فيكتيوس على البريتون فهي بداية لخطر الاجنبي الكبير اما روما ومن ثم فان الرومانيين لم يعودوا يباحثوا الى التردد الا ان لم تلي ملازمة ايركتاليوس و ان سادة السلام العالي قد دنت و (ف ١٠٧ ب ١٠٧) كاتلوس يتلو باندلاع الشهوات والاخوة الشخصية . لقد كانت النتيجة غير المباشرة لفتوحات وانتصارات الرومان اديم لقدرا الحجة الى الطاقة العسكرية وهي من ميوزايم الاسمية في قصودها الاولى . والمجرب بالذات ان روما و التطور وكليوباترا و كيريولارس و فهي ليست مودة بالفرح بل أصبحت البرام غريز الحجة في المسرحية الاولى ليس فقط مودة للرومان للمرجعين بل أرض صرع ولاركك الرومانيين في ايطاليا . رايص 132-133 Cantor , op. cit., pp.

بلوتارخوس وغيره من مصانيد الكلاسيكية عن كليوباترا بل احتفظ بهذه الصورة الرومانية الدعائية عن الملكة المصرية المكروهة وأتبع وسائل عدة لتخفيف أثرها وتعديل وصعها أو تحسينها بصفة عامة وكانت النتيجة أننا نرى كليوباترا أخرى غير كليوباترا بلوتارخوس . وكانت إحدى وسائله للتخلص من مساويه تلك الصورة البلوتارخية أن يجعل الرومان الحاقدين عليها والحقائين منها مجيبين بها على نحو أو آخر . أما عن موضوع حوفاها من انطونيوس - وهو ما قد يعني أنها لا تحبه بصدق - فقد جعلها الشاعر فكرة بظفها ليدباس رسول قيصر الذي جاء ليقب أسنينا بين الملكة المصرية وانطونيوس ولم ترد هذه الفكرة حرصا على لسان كليوباترا (ف ٣٣ م ١٣ ب ٥٦) . ولجذب الشاعر ذلك أبة إشارة واضحة إلى أن كليوباترا خانت انطونيوس مع ثيوداس هذا ، فالأخير هو الذي طلب أن يلثم بعدها فمها له . وعندما يشك انطونيوس في نواياها أزاء استسلام أسطولها بالاسكندرية يبدد ديوميدس هذه الشكوك (ف ٤ م ١٤ ب ١٢١) . والأهم من ذلك أنه لا تتجمع لدينا أبة أدلة مؤكدة حتى نهاية المسرحية عن وجود اتفاق خائن يجمع قيصر وكليوباترا ضد انطونيوس ويرهان ذلك ما يدور بينهما عند لقاءهما قرب نهاية المسرحية .

هكذا تظل علاقة الحب بين انطونيوس وكليوباترا - وهي محور المسرحية - محل نقد وهجوم وتساؤلات وشكوك من بداية المسرحية إلى نهايتها . ويظهر الاستياء الروماني من جانب اتباع انطونيوس ونعصومه وما عدل ذلك فيبقى أمر هذا الحب ملغزا ومغيرا ويزيد من ضموئه التأكيد على الشبهة الجسدية طوال المسرحية ثم انبثاقها بانتحار كليوباترا في سبيل من يحب وهي صاحبة الماضي الحافل بالغرابت والحيل ونوبات الغضب والغفرة . لا تعرف على وجه اليقين حل كانت كليوباترا خائنة أم لا ، فموقفها مع ثيوداس تلقى الشكوك وانطونيوس نفسه يتراجع بين الثقة والشك في سلوكها ، أنه يؤكد لها أن حبه غير محدود ولكنه يرحل إلى روما ويحجر كليوباترا ليتزوج اوكتافيا وتكم من مرة انهم الملكة المصرية بالحيلة وتمتعا بأسر النعمت . ويبقى إلى جنب مع هذا التذبذب السلوكي من قبل الماشقين يستغنى شكسبير صورا شعرية كثيرة تعبر عن التغير والتقلب والزوجانية الحادة ذات الوجهين تماما مثل انطونيوس نفسه الذي - كما نقول كليوباترا - يبدو تارة مثل جورجوييه وأخرى مثل مارس . كل ذلك يساهم في رسم جو الشك وتعميق مفهوم الخوض العام حول الأحداث والمواقف والشخصيات في المسرحية كلها .

أما ما يحفظ بظلمتنا ويشد انتباهنا عبر كل الفصول والمشاهد في المسرحية هو ادراكنا أن الماشقين لم يعرف كل منها الآخر حتى المعرفة - فكل منها لا يفهم ولا يريد أن يفهم من الآخر إلا الصفات والملائم التي يمتلكها هو أما الصفات الأخرى التي لا يشتركان فيها فبسي - كل منها ففهمها أو يتجاهلها . كليوباترا مثلا تعرف أن انطونيوس يعطي أهمية كبيرة لركزة وسمعته في روما ولكنها لا تفهم شعوره بالحجل أزاء انحرافه غير الطبيعي . أنها تسأل إنيرونيس ما إذا كانت هي أو انطونيوس المخطئ في سلوك كل منها إبان معركة اكتيوم وهذا يعني أنها لا تفهم موقف انطونيوس الصراع الداخلي الذي يعانيه بين شعوره العاطفي تجاهها من ناحية وإحساسه بالواجب القومي والمصلحة الوطنية من ناحية أخرى . أما انطونيوس فلم يستطع أن يستوعب طبيعة كليوباترا كامرأة تمشي للحب بحيث يصبح سلوكها المغازل أرسول قيصر ليدباس أمرا طبيعيا بالنسبة لها لمعازلة الرجال عندما أمر جوري كلاء والمؤاد فهو ذلك روحها حتى أنها تعجبت وأثلث عندما اتهمها انطونيوس بالحيلة والتآمر في هشة وألم تفهمي بعد ٩١ (ف ٣ م ١٣ ب ١٥٧) . وحتى مرحلة متأخرة في المسرحية كان انطونيوس لا يزال في شك من حبه له ويقول « ... قلبها الذي ظننت أنني ظننته كما ظننته هي قلبي » (ف ٤ م ١٤ ب ١٦٦) ويمكن أن ننظر لكليوباترا خبرتها وهنقا الثاني وخدايعها السانط أن تلذتنا أن مرد كل ذلك هو عدم تأكدنا من صدق حب انطونيوس وعدم شعورها بالآمان . وكما هو مثير للسخرية التراجيدية أن انطونيوس يتهمها ثلاثا « المعاهرة التي تحولت ثلاث مرات » في الوقت الذي لم يعد يصدق هذا القول عليها قدرا ما يصدق عليه هو نفسه . نعم لقد عاشت هي ثلاث قصص غرامية ولكن القصتين الأولين مع جنتايوس بومبي ويوليوس قيصر لا ترقى إلى مستوى القصة الخالصة مع انطونيوس . ثم أنها لم تكن أحدا من عشاقها فهي لم تحجر أبدا منهم من أجل عشيق آخر ولكن انطونيوس هو الذي هجر فولبيا من أجل كليوباترا ثم ترك الأخيرة من أجل اوكتافيا . ولا يمكننا أن نلوم كليوباترا على أنها لم تدرك مدى سيطرة حبه على قلبه ، لقد سمعنا نحن المشاهدون يقول في روما أنه تزوج اوكتافيا وزوجا مصلحيا ولكن أي كليوباترا وهي في الاسكندرية أن تسمع ذلك ؟ وإذا سمعته فكيف تصدقه ؟ وما يشير السخرية أيضا أن الأمر يستهين بانطونيوس إلى أن يحجر اوكتافيا إلى الأبد من أجل كليوباترا .

ومن المفيد هنا تذكر أن شكسبير عندما شرع في نظم مسرحيته كان موضوع انطونيوس وكليوباترا قد أصبح من أشهر قصص الحب الشائعة شبه الأسطورية لا إلى ما من غرض والغا . وللاقتضام في الرأي حول مسألة الحب في هذه المسرحية جلدور قدمة تبدأ من بلوتارخوس مروراً بداني (١٢٦٥ - ١٢٢١) الذي وضع كليوباترا في الحلقة الثانية من الجسيم في « الكوميديا الإلهية » ويوكاشير (١٣١٣ - ١٣٧٥) الذي بدأ المحيط الطويل من كتابات عصر النهضة عن كليوباترا^(١٤) . وفي قصيدة تشنوسر (حوالي ١٣٤٥ - ١٤٠٠) « أسطورة النساء الطليات » (Legend of Good women) تظهر كليوباترا زوجة صالحة خلصة تتبع زوجها إلى العالم الآخر . ويظهر بالذكر أنه منذ عام ١٥٤٠

وحق عام ١٩٠٥ كتب حوالي مائة ومسيح وعشرون عملاً مسرحياً من كليوباترا منها سبع وسبعون مسرحية وخمس وأربعون أوبرا وخمس باليهات. وإذا أردنا أن نخرج بفكرة إجمالية عن كليوباترا إبان عصر النهضة نجد أنه شاعت لها صورتان الأولى كضحية بالية من ضحايا الحب والثانية كأميرة فائقة الجمال ساهرة الجاذبية غررت ليس فقط بأنطونيوس وإنما أيضاً بيريوس قصر من قبله وهو « أشهر الرجال في كل هذه الدنيا » وغررت أيضاً بآخرين غيره. صفوه القول أن الأزواجية والغموض الموجودان في شخصية كليوباترا وفي موضوع الحب بل وفي المسرحية كلها يعكس ما ساد إبان عصر النهضة من عدم وضوح الرؤية أو بالأحرى تعدد الآراء وتباينها حول هذه الملكة المصرية. ثم إن كليوباترا مثل أنطونيوس فريضة من نوعها ولا يمكن اعتبار قصة حبها من الطراز العادي أو الشائع لقصص الحب.

ولتوقف قليلاً من متابعة حديثنا بشأن العاشقين لننوه بأن سوناتا شكسبير تسجل تروماً له مع من اسماعها « السيدة السوداء » (Dark Lady) وهي التي - كما نرى - تقابل عاطفة أنطونيوس تجاه كليوباترا الذي أحب هذه الملكة المصرية وهو على علم تام بأنها هوائية متقلبة كما أنه لم يثق بها أبداً ثقة مطلقة وهو موقف يقابل ما تقهقه من قول شكسبير في السوناتا رقم ١ بيت ٣٨ « عندما تقسم حبيبي أهما هائلة من معدن الصلصق اصدقها مع علمي بأنها تكذبي »^(٥٠) وقاما كما رأينا بالنسبة لكليوباترا التي تناسها كل الأشياء فحتى العيوب تستحيل فيها إلى مزايا نجد شكسبير يسأل « السيدة السوداء » أو « الغامضة » قائل من أين لك ذلك التناقض مع الأشياء السيئة . . . إلى درجة أنه - كما اعتقد - يتفوق عن كل مشارك ويكل جدارة « (سوناتا ١٥٠) ». وكما أنهم أنطونيوس كليوباترا بأنها تحولت ثلاث مرات إلى أهما لم تكن غفلة ثلاثة عشاق بينهم شكسبير « السيدة السوداء » بأنها « حشت بشمين » ألا أنه لم يستطع مثل أنطونيوس أن يتغلب على جاذبيتها.^(٥١)

فلا يمكن إذن لثل هذا الشاهر أن لا يتعاطف مع العاشقين في مسرحيته « أنطوني وكليوباترا »، ولكننا ينبغي أن لا ننظر من شكسبير الذي يشير نظيره الدرامي إلى تزايد في صفق تقهقه لتعقيد الحياة للفرز أن يأتي في لواخرسي إنتاجه الأخير بعد كتابة مسرحيات مثل « هاملت » و « عطيل » و « الملك لير » و « ماكبت » لينظم مسرحية « أنطوني وكليوباترا » وأخما ما موضوعها محدوداً وهذا وبسيطاً وهو تمجيد العشاق أو ادائهم. وبعبارة أخرى فالتناقض أن شكسبير لم يهدف إلى تأييد أو امتسكار الحب على حساب الواجب ونرى أنه لا ينجل بالجانب الأخلاقي لفقبة الحب أكثر من عبرة استخلاص العبر والدروس من قصص التاريخ المشيرة في الماضي، البعيد للاستفادة منها في الحاضر والسير على هديها في المستقبل. حل أن النعمة الأخلاقية التي تتردد اصداً ما بين الحين والآخر في المسرحية تجمع بين أخلاقيات روما الوثنية والمجتمع الأنثرايبي المسيحي. فانتحار العشاق مثلاً الذي كان في العصر الروماني عملاً رائعاً يراعى في سبيل الحب وغيره من القيم الانسانية العظيمة يأتي على خلاف النظرة المسيحية الانتصار كخطية من الكبائر المحرمة.

إن تبسيط اختيار أنطونيوس كاختيار بين الحب والواجب فقط امر يضيف المسرحية. فالمشكلة فيها أكثر تعقيداً من ذلك. إن تحويل أنطونيوس من مصر إلى روما ليس عملاً سياسياً فحسب وإنما هو أيضاً مجهود أخلاقي يبذل البطل لكسر « هذه القيود المصرية الثقيلة ». إن الملكة التي تبدو راقية ومساخرة في الفصل الأول المشهد الأول تتحلل من مكانها في الشهدين التاليين لأمراً عاشقة قلقة وغير مستقرة هي نفسها التي حكر مفعوماً أن فكرة رومانية قد أصابت المشوق أنطوني وقطعت عليه وعليها خلقت المرح (١-٢ ص ٧٥). وعندئذ تبدو قبضتها عليه ألباناً بما كانت من قبل بل هاتحين نفاجاً مع كليوباترا بأن أنطونيوس الذي سبق له أن أعلن من حبه الانثرايبي لكليوباترا يقرر هجران هذه الملكة الساحرة الماكرة ويعود إلى وطنه روما ليتزوج هناك.

وبأي اهترافه وبأخرفه « صدى كلمات فيلو في المشهد الاستهلالي للمسرحية عما يندخل إلى التساؤل عن مدى صلفق مشاهير أنطونيوس. وفي المشهد الثالث من الفصل الأول تستخدم كليوباترا كل ما في حوزتها من اسلحة نسائية كالمتاب والتائب، التحكم

(٥٠) يقول جويلان سوفيت (١٦٧٧ - ١٧٤٥) من حيثته :

« التي الميا كل سامة بخلعاس ولكن الأولى في فلنا إسمها بلدة » وهو قول ترفرف قوله روح الشاعر اللاتيني كاترلوس (حوالي ١٠٠ - ٥١ ق م) « زود هذا القول لي قصيده رقم ٩٢ (XCI) »

(٥١) دارن براملي - الترابيعها للكسبيرية - الجزء الثاني ص ١٩٣ وما يليها.

والنصب ، المتنازض حتى الأعياد ، والوصول حتى النهاية من أجل أن يحتفظ بالبطونوس^(٢٢) فلما ذهبت كل جهوده مدى صرخت قائلة : ان نسائي قد أصبح عمالاً مثل انطونوس الذي نسبي كالية^(٢٣) (ف١ م ٣٠ - ٩٠) وهي أول صرخة في المسرحية كلها تخرج من اهتزاز كليوباترا لتصر عن مدى حبها لانطونوس ولكن الاخير يخالدها على أنها « طيش » أو « تصنع » وعندئذ يصفها بالعمول فترد عليه « ان ذلك الذي تسميه جملوا وبعملة كليوباترا بين ضلوعها حمل ثقل يجعلها تنصب عرقا ولكن لتصفع عني يا سيد وبها اظهرت من عواطف لا تروق لك فهي تقتلني قتلا ، ان الشرف يناديك لترحل عنا فلنصم اذنك امام حلاتي . . . الخ » (ف١ م ٣٠ - ٩٣) وما يليه . فهنا شعور صادق لأرب فيه وكلمات تفيض بمهاتي سامية ونبيلة لا تنكر . ومن ثم لا يمكن ان يكون هدف شكسبير الاوحد في هذه المسرحية هو تمجيد أو ترذيل العشق والعشاق .

قد يبدو حب انطونوس وكليوباترا كملاحة عرمة وعرقلة في البداية ولكنه عندما تصل الى نهاية المسرحية يصبح حبا صادقا عليه الزمن وثبتت المماتة وصفته تعرف كل منها على الآخر وهي حقيقة مشاهرة بعد ان ضاقت فجوة سوء الفهم . ان حرب انطونوس من اكثوم الى اثر كليوباترا دون اي اعتبار لوضعه العسكري او مستقبله السياسي ثم اقدامه على الانتحار فور علمه بالثأر . الكاذب . عن موت كليوباترا قد اتعاهما بما لا يدع مجالاً للشك يصدق احساسه فارفع بها الحب إلى مستوى رفيع من النبالة الا ان حبها لا يزال لها المخاوف والجلين والتعلق بالحياة . ويبلغ حبها لانطونوس اهتزازاً فؤادها حين تخرج منها هذه الكلمات « يا اشرف الرجال ليك لا الموت » (ف١ م ١٥٠ - ٥٩) ، وكان وجهه كالسموات » (ف١ م ٢٠ - ٧٩ - ٩٢) . عندئذ يتغلب الحب على الحروف في نفسها وإذا كانت من قبل تتحدث عن اوكثانيا كزوجة لانطونوس (ف١ م ١٥٠ - ٢٧) فانها الآن لا تردد في مخاطبته بالقول « زيجي اني قادمة^(٢٤) . . . » (ف١ م ٢٠ - ٧٩) فهي ام اطفاله . هكذا يثبت حب انطونوس وكليوباترا انه جدير باكتساب قيمة انجائية في ذاته وصفوته مما تسبب الماشقنين متطاف الاخرين وولاء الاباع وهي امور لا وجود لها غالباً في عالم السياسة والسماسة حيث تسود النفعية والانتهازية وتتحكم المصالح الشخصية ويقل دور الاحاسيس والماض . ولعل معظم اخطاء الماشقنين مثل الغيرة والغضب والقسوة بشير . وان ينسب ذلك غرباً الى حب لا يظهر هذه الاخطاء من وجهة نظر اخرى تشير الى غلو في الفضائل وتطرف في السمو .

ونحن بذلك لا نلغي وينبغي ان لا نلغي فكرة ان كليوباترا تمثل مصر والشرق اي تمجيد للماديات والارلام وكل الممتع والمذات . فسر

(٢٢) الجدير بالذكر انه يرد في نسخة صمويل جانايل « رسالة من كليوباترا » اشار فيها اعلان الايات التالية (مطبوعة رقم ٢١)

She armes her teares, the ingins of deceit
And all her battorie, to oppose my love
And bring thy coming grace to a retreat.
The power of all her subtilty to prove.
Now pale and faint she languishes, and strait
Seemes in a sound. unable more to move.
Whilst her instructed followers ply thine cares
With forged passions, mixt with feined teares".

وبعد الصورة لكليوباترا المتألمة ذات الحبل الراسمة نجد هنا في التطوير وكليوباترا ، بالفصل الأول المشهد الثالث ما يعني ان شكسبير هنا قريب الى حد ما من بلوتانيوس . (٢٣) من الاشارة ان انطونوس لم يصل الى القتال الا في ايام كليوباترا اي بعد موته . ويستند ان فكرة وصول الانسان الى حالة من الجبال والكمال بعد الموت فكرة مسيطرة في التطوير وكليوباترا ، وهي فكرة كانت جارية كلاسيكية ولجدها في تصور الاصب الأفريقي الروائي . يقول انطونوس وكأنه يبدد قلباً وذكراً عاين موتاهم ، على رزبهه הראسة فولدا ، انها قد رحلت كانت طيبة ، (ف١ م ٢٠ - ١٢٦) . ولهم كليوباترا الموت على انه المحروب من مظاهر الغضب في الحيلة الدنيا بعد وجه التعذيب وضع نهاية للشكوك حول حبها لانطونوس (ف١ م ٢٠ - ٩٦) . انها تسعى لتحقيق شيء من الاستقرار النفسي بالوقت ويصير روحها من أجدها الجسد لتصبح جبهة ثار وهراء (ف١ م ٢٠ - ٩٦) . ويتخلص كليوباترا من الجسد تفتن ان الحب (eros) مسيطر بخصائصه من الشهوة الجسدية ولذا فهي تنظر الى الموت على انه الزواج الذي سمت اليه اثناء الحياة ولم تحفه (ف١ م ٢٠ - ٩٦) . ويبدو انطونوس في حلم كليوباترا اكثر قرباً من الحقيقة من اي شيء. أشر موجود على ارض الواقع . كما ان ان جود تفكير كليوباترا في انطونوس كاف ليدرك رزبهه . فهي حالة انطونوس . وحده . لا فرق بين الزعم والحقيقة (ف١ م ٢٠ - ٩٦) . وهكذا نجد ان حلم كليوباترا قد حقق كل اسماها وأمالها ولكنها بعد ذلك تريد ان تثبت من حقيقة هذا الحلم فتتله الى دولابلا رعاها المحصور مع على احتراق ما يؤك حقيقة هذا الحلم . ذلك ان الماشق عند تذكيره عندما يعزل بيم الزود الى متنها يتشككون في حقيقة فعلها ما حدث من زمويد و زمويد و زمويد (ف١ م ٢٠ - ١٢٦) . لقد اظهر شكسبير ان اكمل بحرية حب لا يمكن تميزها بالفرود من الحلم ومن لم هي غير كاملة . والدمش ان كل من كليوباترا وانطونوس فلا في شك من حب كل منها للآخر حتى النهاية ولم يتقوما بسلامة وامنيتا لتمام الانحلال الابدي الا بعد ان أصبح كل منهما لا يمكن ان يسع الآخر ولذلك لم يترك اي منها تمام الاودك مثلاً ماذا يفعل في تنحصر كل منها انظر

Cantor, op. cit., pp. 164-171.

كليوباترا لا يتخلو من جنس صايرح ومادية ظاهرة وشهوانية طاغية وبذلك في مواجهة روما التي تمثل الصلابة والمصرامة ، الحرب والسياسة ، الزهد والجدية والروح الرواقية . فليجأ يا ترى بفضل شكسبير ؟ من المثير أن نتجسس على هذا السؤال بدقة إذ لا يمكن القول بان هيرة المسرحية ودورها المستقل هو ان المثل أفضل من العاطفة وهو تفسير قد يؤيد به الأَعْجَاب الواضح من قبل الشاعر بالصفات الرومانية وفي مقصدتها الاحساس بالواجب (Pietas) والاستقامة والصلابة او بعبارة واحدة الحكمة العملية وهي الركيزة التي تقسم بناء البنيان الاجتماعي متماسكا وتكفل السلام بين فئاته . الا اننا ومن وحي مسرحية شكسبير نحس بان غيب دفن النعمة في الطريقة الرومانية لممارسة الحياة يفقد الوجود أهم مبرراته ويسلب الحياة طعم الحياة . ان قيصر للمثل الأول للقيم الرومانية التقليدية (ظاهريا على الأقل) قد يستطيع أن يفرض الولاء ويحصل على الطاعة العمياء ولكنه مع ذلك يبقى محروما من اللذة التي يحس بها انطونيوس أثناء تعامله مع اتباعه وهل رأسهم ابروس وبنطاريوس ولا يعرف . اي قيصر - ملحق العطف واخشان اللذان يقرعان احاديث شلوبيان وإيراس مع كليوباترا او عنها . يقيم انطونيوس الولاء لجنوده بدافع الكرم والحُب الصادق اما قيصر فلا يفعل ذلك الا كإهانة سياسية تكتيكية ، وعندما يكون عنده فائض ما غنما . حتى اوكتافيا التي يجيها انضمامها قيصر حبا جاء لتنجو من الاهيية السياسية اذ يصحى بها ويراهن على زواجها غير المضمون من انطونيوس . وهل يستطيع قيصر ان يصحى بجنحه اعدائه السياسية او يهزمه من مجده العسكري في سبيل اخيه ؟ الاجابة طبعاً بالنفي ، اما انطونيوس فقد ضحى بكل شيء في حياته لساعات الحب والصفاء في احضان كليوباترا . ان دفن الحياة السكندرية ! يجرف انطونيوس رُحده فهو يشهد مايكيكاس وابجريا اللذان يتوقان شوقاً لجرّد سماع وصف لحياة انطونيوس الشرقية من بنطاريوس . اما يومئذ فكله اذن صليبة تلتقط الاضغاث السائرة من الاسكندرية وسكانها وييلطوس ايضاً مولع بأهليجيتها .

وإذا كانت كليوباترا تمثل مصر كما يمثل قيصر روما فإن انطونيوس ظل طوال المسرحية يضع قلبها متنازلاً وقلمها هناك . انه كدواطن روماي يتمتع بتعصب كبير من الصلابة فهو الذي كان قد كتب شهوات الجسد في سبيل بناء المجد العسكري وربما كان على استمداد للتضحية بكليوباترا - كما ضحى قيصر بانكتاليا - لو انه كان ضمن النتائج ولكن السياسة الرومانية لا تعرف الاستقرار والمصلحة السياسية كلها محفورة بالخاطر والقطيعة . اضف الى ذلك ان اغراء مصر وكليوباترا كان قوى من هذه النتائج غير المضمونة . بفن انطونيوس في مركز الدائرة بالنسبة للاحداث الجارية وعليه تقع مهمة الاختيار بين مصر وروما . اما كليوباترا (ومصر) فهي التقيض لقيصر (وروما) لانهما تجسد الطواغيت والمواقف الضيقة وروحية التمثل او التحرر من الاخلاقيات المزمومة . اما مثل النظرة العالمية للحياة والوجود وكان لابد ان يقع اختيار انطونيوس عليها في البداية لان انطونيوس لا تناسب امرأة سوى كليوباترا . يقول بنطاريوس ان اوكتافيا امرأة عقيمة وزوجة وعادة الاخلاق رفيعة الطماع وعندما تصبح ميثاس كيف لن يكون زواجها بانطونيوس ناجحاً ما دام الامر كذلك فمن لا يهتم ان تكون امراته على هذه الصورة الرائعة يجيب بنطاريوس و هو ذلك المزه الذي لا يتصف ببله الصفات وهذا هو ماركوس انطونيوس لانه سيهدم الى الطبقي المصري ثانية و (٢٥٦ ٦٢ ١٢٢) .

لم يرفض انطونيوس القيم الرومانية نهائياً ولكنه مع ذلك انحنى الى القيم المصرية تماماً لانه رأى انها اكثر ايجابية وابتعث الى الانطلاق الى اللاحدود بينا القيم الرومانية - كما يرى - محدودة ضيقة الاق . وهو يرى ان حياة طيبة يمكن ان تقوم على اساس القيم المصرية لا الرومانية وهي رؤية توازي كما لو قلنا ان اللذبة المنعكس في ملذاته احق بدخول الجنة والصعود الى السماء من المشرع المزمومة شديد المصرامة . ولكن اللذتين في مسرحية « أنطوني وكليوباترا » ، أي المتناقض للقرن التطهير مثلاً في الممانعة الطويلة والمزعجة . فالألم للصابغ غيرة الأمل هو وسيلة العناية الالهية لتحقيق انتصار الانسان على نفسه . ويستل التطهير بالنسبة لانطونيوس في هزيمته العسكرية التكرار وانتصاره او اقدامه على الانتحار بمجرد مسامحة لنيلا كاذبة عن موت كليوباترا . اما تطهير كليوباترا فيتمثل في بقائها حية وحيدة وسجيبة في قبر اعدته هي بنفسها بعد رحيل انطونيوس وتتجسد التطهير ايضاً في غرقها المستمر عما سيفعله بها قيصر المنصير أي التخلي عن كل ما كان يملكه من الامور الدنيوية الزائلة ؟ وبالتالي يمكن القول بان كليوباترا لا تستيط نتيجة اجالية للسعادة الاخلاقية المتطلبة في الاختيار بين القيم الرومانية والقيم المصرية ربما يمكن القول بان كلا من الاثنتين بحاجة الى بعض عناصر الآخر لتتصل في النهاية على أسلوب مثالي للحياة ولكن هذا لن يحدث قط والا فمن اين تأتي المثالية ؟

ومن ثم يمكن القول بان شكسبير الذي حالج في « الملك لير » مشكلة اخير والشر في « ماكبت » مسألة اللذبة والعقاب فانه يعود في « أنطوني وكليوباترا » الى علاج موضوع قديم يتمثل في السؤال : ما هي الاسس الايجابية للحياة المثالية ؟ هل هي في المواقف الفاعلة على جدول الطبيعة الحسية المعقدة المنتجة في كيويترا ؟ ام هي في مبادئ قيصر « حاكم الزمان » الذي تمد اعطالاً اكثر فساداً من اخلاص انطونيوس وكليوباترا لانه ضيع حياته كلها ريشل الفؤاد والغلب تماماً بالامور الدنيوية الزائلة ؟ وبالتالي يمكن القول بان كليوباترا هي الله انطونيوس وليست شيطانه . فهي التي انقلته من عطر الانطلاق الخلاق والانشغال الفائق في الدنيويات الرخيصة والاميراطوريات الخافوة وانطلقت به الى

الفاق الانطلاق في نفاذ لا حدود ولا يمكن لكل قيصر د يخدم به . حقا ان القيم المصرية بسطجة الى مطهر روماني لكي تصبح سالحة للبقاء وقد وجدت بالفعل هذا التطهير من خلال المانة القاسية . فانطونيوس يقتل نفسه على الطريقة الرومانية ليحقق كليونياترا التي ظن انها ماتت وكليونياترا تنفسها في نهاية المسرحية ثم تعد تأمل سوى في الاسراع الى لقاء حبيبها في العالم الآخر فلهه غاية ما تتمنى . لقد تخلص العاشقان من عولهما الاناني وشكوكهما المتبادلة وصارا بفعل المانة اكثر استعدادا للعطاء والتضحية وهو امر لم يبلغه ولن يبلغه قط قيصر .

ولقد عمق شكبير هوة الصراع بين القيم المصرية والقيم الرومانية بان قسم الشخصيات الى مجموعتين كل منها تحت تصرف لوالها الذي اختارته وتغيرت له وتقلل (روما تدافع عنه - فميتلا اينوياديس الذي يقف تحت لواء القيم الرومانية يقول انه اذا كان الاختيار د بين النساء وقضية كبرى ينبغي ان لا تعطي لمن اية قيمة) (١٢٩ ب - ١٣٠) . وهو يجعل سيده انطونيوس مسئولية الماسة كلها لانه غلب د هواه حل هله د (٣٧ ب ١٣٣ د - ٤) . وهله فكرة روائية بتردد صداها فيها بقوله انطونيوس نفسه بعد ان استسلم الاسطول المصري في الاسكندرية د انه انته الماهرة . . انك انت التي باعتني لهذا الشاب الميتد . ان قلبي ليعان الحرب عليك انت د (٤٥ ب ١٢٢ - ١٣٣) . وما جهر شخصية انطونيوس سوى الصراع بين هذين اللطيين فهو مرة يقول د لتغرق روما في التير وليهدم قوس الامبراطورية المائل انا فضائي : فالملك من طين وارضا الفرة تغلي الانسان كما تغلي ارتل الحيوان سواء بسواء ان نيل الحياة ان تفعل هكذا (وما عائق كليونياترا) فمتدا يتبادل مثل هذا الزوج الحب سواسية سوف ارض العالم كله بالعقاب عل ان يحترف بانه لا نظير لنا في الحب د (١٢٢ ب ١٣٣ - ٤٠) يبدو ان شكبير هنا يشير الى طريقة الحياة اللطف عليها فيما بين انطونيوس وكليونياترا كما ورد عند بلوتارخوس (Aminetobion) . المهم ان كلمات انطونيوس المذكورة تتعلق بانتصار الحب والقيم المصرية وكليونياترا على الواجب والقيم الرومانية وقيصر .

ولكن انطونيوس لا يثبت على حال . فما ان يصل رسول يحمل الالباب من روما (١٢٢ ب ١٣٨) حتى يمس انطونيوس ويقطب الجبين وتبدو عليه علامات الصراع الداخلي المتف . وهكذا يواطئ شكبير على ان يحفر حياة انطونيوس السكونية الناعمة مثل هذه المضايقات التي تعبد الى تبنيه وتذكيره بروما وواجباته ووظفت في الحياة كما تعبد ايضا الى افكاد نار الصراع النفسي في داعله لكي يظل الحدث الدرامي حيا . وتعلق كليونياترا على ما حدث فظول (١٢٢ ب ٧٤ - ٧٥) بان انطونيوس كان يميل الى اللهو والمرح حتى دمهته د فكرة روائية د وهي عبارة قصد بان تعني د فكرة من روما د او د فكرة ذات طابع روماني د اي جادة وصارمة . ويزيد من قوة انطونيوس وسجية الصراع الذي يستفرغه انه هل علم بما بكل مساوي كليونياترا ويكل مضار بقله الى جانيها بالاسكندرية فهو القاتل بعد ان قرر الرحيل الى روما ينبغي ان احطم هذه القنود المصرية والا سأفقد نفسي في الحب د (١٢٢ ب ١٣٧ - ١٣٨) ويضيف ايضا قوله د ينبغي ان اهرج هذه الملكة الساحرة فهناك عشرة الاف من المصار اكثر من الضرر التي اصرعها والناجاة من بقائي هنا عاطلا غاملا (١٢٢ ب ١٣٩ - ١٤٠) .

لقد نجح شكبير في ان يستقطب اهتماما حول بطون غير عادين دون ان يجهدا او يدبها د فهو لم يقل اننا ان الحياة ينبغي ان تسير على متوال حياتها كما لم يقل ان الحب الفضل من السياسة . ولكنه لم يقل عكس ذلك ايضا . ليست المسرحية تقريراً لها ينبغي ان تكون عليه الحياة كما انها لا تجسد صيغة اخلاقية ثابتة فهي تدور حول اتملاقة بين انطونيوس وكليونياترا كما يبدو حتى من العنوان . وذلك يعكس مسرحيات مثل د هاملت د د عطيل د و الملك لير د و د ماكيت د التي تدور كل منها حول مصير بطل فرد تجهده قوى اكبر منه سواء داخل نفسه او خارجها . اما في د انطون وكليونياترا د فليست هناك شخصية شريرة او قوة كروية غيبية تهدد البطلين وكل ما يشتغل بطول المسرحية هو مصير هذين العاشقين الذي لا يتحمل وزده اخر غيرهما . وليست هذه المسرحية مأساة ارسطيه تعبد الى د التطهير (Katharsis) من طريق اثاره مشاعر الحرف (eleos) والشفقة (oocktos) . فشكبير لم يعبد الى اثاره الحرف -وهو ما لا تخلوه المسرحية بالفعل- ولكنه ليس من نوع الحرف المرفوف في التراجيديات الاغريقية . ان مسرحية شكبير تشدنا الى اشدالها وتحركنا بصفتها في تصوير المتناقضات والتعقيدات في الطبيعة البشرية . ولان يكون من المفيد - كما انه ليس من حقا - ان نضعها لكي تدخل في قالب التراجيديات التقليدية فهي من طراز خاص ولريد من نوعه (sui generis) فكيفي انها تتألف شخصيتين فريدتين ولها هدف متميز واثر منفرد . الماسة هنا هي مأساة خضوع البطلون لشرعية الحب رغم انها مكبلان باصفاد المسؤولية واغلال الانتماءات السياسية .

لغة شيء من الموهبة في شخصية كليونياترا وما ترمز اليه وفي الحقيقة التي تتبع خلف هذه المسرحية ككل . وهي موهبة تظهر بصورة بارزة في انه لا يمكننا ان نأخذها بجانب دون ان تكون قد امانا الى الجانب الاخر ولا ان ننحاز الى شخصية الا على حساب الاخرى . ولعل في ذلك ما ينهض دليلا قاطعا على تفرد هذه المسرحية وصعوبة تقييمها تقيا شاملا وبها . فقد تكون هذه الموهبة في الحقائق الطروعة والمتناقضات المشروعة متمثلة من قبل الشاعر الذي رأى ان الاداة الرومانية لسلوك العاشقين غير مجدية كما ان تأديهاها عاطفيا يدر عاطفنا وعيشنا بنفس

الدرجة إذ يجب أن نضع في اعتبارنا الخطأ العاشقين لأنها انطهر من أن تغفل أو تتغنى . وأول هذه الأخطاء هو انجذابها لانفسها بطريقة قد تؤدي إلى معاناة أودام الآخرين . ومن هذه الأخطاء أيضا السلبية المتطرفة في عدم الشعور بالمسئولية تجاه الالتزامات الاجتماعية والسياسية . لقد حصلنا وأمثا لانفسها سلاسل فردية في حين أن قيصر يمثل السلام الروماني (pax Romana) الذي يستغل العالم كله بظله وبدونه ربما ما قامت قائمة للحضارة والمدنية بل ولتأمل تحقيق السلام الفردي نفسه الذي سعى اليه العاشقان . يقول قيصر لجندوه حشية معركة الاسكتندرية النهائية أن السلام المالي على وشك أن يستتب وسيحمل العالم ثلاثي التقسيم فغن السلام من الآن فصاعدا (ف ٤ ب ٦ م ٥ - ٧) .

إن شخصية كليوباترا في المسرحية موضع الدراسة تعد في حد ذاتها علامة استفهام كبيرة وضعها شكسبير وترك للجلال المتتالية مهجة الاجابة عليها . انها امرأة تجمع كل صفات الخير والشر ، ومن هنا جاء وسطها بسم التعاليم وخطاها بالمسرحية امرأ متعلقا لأنها اي كليوباترا بوصفها من البشر لا تخلو من شروء بل يجري في هروفا شريان من الشر الخالص وهذا امر ضروري وحري خلق هذا المخلوق الانثوي الكامل والناذر اي كليوباترا . ويحيط شكسبير بطلته بوجو الشكوك والشرور من خلال مله المسرحية بتوعيات غفلة لاختلاط الجينين الذكر والانثى حيث تتواجد الاضداد واما لان الصراع بينا لا يلغي تلازمها كما هو الحال بين انطونيوس وجبل الحرب والشجاعة وكليوباترا الانثى الكاملة بكل خاطر التعامل معها . وهناك من يظنون حب كليوباترا ولانطونيوس بالحرف متعار الطموح في السيطرة على روما عن طريق الاستيلاء على قلب اسبند انذارا لرواسيا انطونيوس . ولكننا نتساءل لماذا لا نأخذ حيزا له على انه احساس طبعي عميق الصدق ؟ وماذا يمتنا عن ذلك ؟ فليس هناك بالمسرحية ما يتم بصورة يقيته على انها خادعة او كاذبة في حيزها ، فهي طوال المسرحية دالية السؤال والتقصي عن مدى حب انطونيوس لها وتحرس طوال فترة غيابها في روما على معرفة اخباره أولا بأول وترسل الرسل كل يوم من اجل هذا الغرض وتقول له ليمت حضفا ذلك الذي يولد ذلك انها تنير شرايينا عندما رددت الامريان عندما رددت الامريان لمتبقها السابق يوليوس قيصر (ف ٥ م ٦٧ ب ١٧) . وفي غياب انطونيوس تطلب كليوباترا من وصيفاتها ان يعطوها شرايبا من عصير التباينات للتمتع لانها ترضى في ان تقضي فترة الفراق نائمة ا وهي تحسد مارياندا الحصى لان قلبه لم يهترق لفراق حبيب خارج مصر (ف ١ م ٤ ب ١٧) ويشبه مارياندا كليوباترا وانطونيوس يفتنوس ويمارس (ف ١ م ٥ ب ١٨) وعندما سمعت كليوباترا نيا زواج انطونيوس من اوكتافيا انتفض نوبيا (ف ٢ م ٥ ب ٥٩ ب ١١٠) وهو رد فعل فيسيولوجي لا مجال للشك في . .

وفي الحوار التالي بين انطونيوس واينريوس ما قد يبيننا في الاكتناح بصديق حب كليوباترا لانطونيوس .

انطونيوس : انها ماهرة فوق ما يظن البشر .

اينريوس : يا للهول يا سيدي ا لا . . ان حواظتها لم تصنع الا من اروع جزء في الحب الخالص . . . اننا لا يمكن ان نسميها الرياح ، والمياه ، التهديدات او الدموع انها عواصف واحاصير اكبر من تلك التي نغيرنا بها التقاويم . لا يمكن ان يكون هذا خداعا انها و كان كذلك فلسوف ترسل وابلا من المطر مثل جريتر .

انطونيوس : ليتني ما رأيته قط ا

اينريوس : عندك يا سيدي لكائنات والمة الروع قد فلتت دون ان تراها ، ولو لم تلك قد حظيت برؤيتها حقا لدعمت لئنا غالبا من

شهرتك واجداد رحلائك (ف ٢ م ١٣٥ - ١٤٥) .

فانطونيوس وهو من اكثر شخصيات المسرحية اعتدالا ويرودا وميلا بجانب العقل والنطق . كما رأينا . هو الذي يؤكد في هذا الحوار صدق مشاعر وعواطف كليوباترا تجاه انطونيوس . بل واستطاع ان يكسب للملكة المصرية من جديد لفة الحبيب المشكك في نوابها بعد اقرارها من اكثوم .

ويتحدث الميثيقان الهزومان فيأني حوارها كما يلي :

« كليوباترا : يا سيدي . . يا سيدي اصغح عن قلاهي الخالفة اذ لم احبب انك ستلحق بي .

انطونيوس : مصر ا انك تعزوين حق المعرفة ان قلبي كان ملعنا من نياطه بدة مركبك وتستطيعين ان تجرني من خلفه اينما شئت وانت على يقين تام بسلطانك على ، ويمكن لانهاية منك ان تتزجعي من الحضور لامر الالهة . .

كليوباترا : عفوا . . عفوا .

انطونيوس : لا تلحق بالدمع ، فواحدة من دموحك تعدل كل ما كسبت وكل ما خسرت ، اعطي قلبه لئله كفيه بان تميد الى كل ما فقدت . . ان القدر (Fortune) يعرف اننا نزيد استقارا كلما كان لنا الضربات (ف ٣ م ١٦ ب ٥٤ - ٧٥) .

وفي هذا الحوار نرى حب انطونيوس لكليوباترا يقهر الميزة ويبدد الشكوك ويسخر من القدر كما ان صوت الحب في حله الكلمات يفرق نداء الالهة .

ويعد موت انطونيوس تخيل كليوباترا صورة الحبيب الراحل وتصفها لدنيا لا يرسل قيصر فتقول : لقد رأيت فيها يرى النائم انه كان هناك امبراطور يدعى انطونيوس . . . كان وجهه كصفحة السياه الصافية تزركشها شمس وقمر وهذا سيران في جبراهما ويضيئان الدنيا كلها . كان ذا نفوذ واسع وكانت فراخه القوية كهامة الدنيا وقد وهب الله صوتا موسيقيا ذا رنين ونغم يحرران مشاعر العالم . اما مع اعدائه فكان صوته مدويا كالرعد يزعجهم هذا عنيفا وكأني به يزلزل الأرض ومن عليها . . ولم يك قط شحيحا في عطاءه وكان مرحا في مسراته يشبه الدلفين الذي يظهر من اعماق البحر من لوط سروره . امن للممكن ان يوجد مثل هذا الرجل الذي رأيت في احلامي ؟ ان الطبيعة لا تملك المادة التي تخلق منها من ينال رجلا مثله ولو فعلت لجاء اقل منه (٥٥ م ٢٦ - ١٠٠) . وتقول كليوباترا وهي حل وشك الانتحار بعد ان وضعت حل رأسها تابع الملك و قيل ان ابي اسحق قد افاد انطونيوس وكأني به يمتنع فعل التبتل واسمعه يسخر من خط قيصر الذي تمنحه اياه الالهة حتى تتلوع بنهبها عليه لي بد . هنا انذا قادمة يا زوجي (husband) فشحاهي لمنحي الحق الآن في ان ادعي زيجتك ، اني من نار وهواء بعد ان تخلت عن المتاعب الاخرى (التراب والماء) للحياة الدنيا . . . لم تفعل انت ذلك من قبل ؟ (٥٥ م ٢٦ - ٢٧٩ وما يليه) .

ومن الجدير بالملاحظة ان اينياريوس حكيم المسرحية قد وقع في خطأ واحد جوهرى وهو تسيير قيصر الصالب لسلك كليوباترا مع ثيدياتا اذ يقول لانتونيوس : نحن (اي هو وكليوباترا) خدناك (٥٥ م ٣٤ - ١٣ ب ٦٣) ومن الواضح ان قوله هذا يعكس شعورا دينا بالذنب لانه كان قد قرر بالفعل ان يجر انطونيوس . وما بحث على السخرية ان اينياريوس لكليوباترا هو الذي يفر انطونيوس ويتركه متضايا الى صفوف حدود قيصر وان كان سيومت بعد ذلك ندما على فعله . ولعل خطأ اينياريوس في تفسير سلك كليوباترا مع ثيدياتا هو من اهم الوسائل التي استخدمها شكسبير لرسم جرح الحيرة والتساؤلات حول هذه الملكة . واسميا اذا وضعنا الى جانب ذلك ما نقوله فعلا لرسول قيصر هذا عندما يجيزها بان قيصر يعرف بانها لا تحب انطونيوس بلقد ما تحبها فنقول انه انه ويعرف الحق الذي لا يعلوه حق ، فان شرطي لم افطر فيه راضية بل اغتصب مني اغتصابا وذهبيت ايشا و يا احبب الرسل ارجو ان تقبل يد قيصر نيابة عني وان تقبل ان استعدي لان اضع تاجي تحت قدميه واربع امامه . واني لثائرة لان اسمع من يفضي له كل الناس ما ينوي بشأن مصر وعصيرها (٥٥ م ٣٤ - ١٣ ب ٦٠ وما يليه) على ان قصصتها مع ثيدياتا وتقبله ليدها ليست بدون سرايب في حياتها ، فهي التي كانت قد قلعت يدها لرسول من روما لكي يقبلها مكافأة له على ما حل من ابناء سارة (٥٥ م ٢٦ - ٢٩ ب ٣٠) . كما اننا نجد لفظة بان بوليوس قيصر كان قد أمطر يداه بالقبيلات^(٥٦) (٥٥ م ٣٤ - ١٣ ب ٨٣ - ٨٥) . وبعد عودة انطونيوس منتصرا من المعركة الجاثمية والتمهيدية بالاسكندرية طلب منها ان تد يداه اي سكاروس الذي جرح في المعركة بعد ان ابلى بلاء حسنا استحق بعده ان يقبل يد الملكة المصرية (٥٥ م ٩٠ ب ٢٣ - ٢٦) .

لقد تشبهت كليو بالالهة الفرعونية ايزيس ربة الارض والمحسوبة ورمز القمر ولذلك تكرر اسم هذه الالهة كثيرا في المسرحية . ويصور شكسبير كليوباترا كقوة القلب ويركز على ذلك تركيزا واضحا يهدف ربطها بالقمر الذي يرمز للفتور والتحول في الطبيعة . فقيصر عندما يتحدث عن كليوباترا يربطها بالربة ايزيس (٥٥ م ٣٤ - ٦ ب ١٦ وما يليه) ويقول انطونيوس نفس الشيء (٥٥ م ٣٤ - ١٢ ب ١٥٣) . ومن المعروف ان البقرة هي رمز ايزيس في المبادات الفرعونية فليس من المصادفة اذن ان كليوباترا بعد هروبا من اكثيم بدت حل حد قول سكاروس : كالبيرة في يربو (٥٥ م ٣٤ - ١٠ ب ١٤) اي كقمر شهر يربو . وتظهر كليوباترا كشكسبير فعلا امرأة متغلبة المزاج ، فهي المشهد الخامس من الفصل الثاني (البيت الاول وما يليه) تطالب عزف الموسيقى ثم تغير رأيا وتطلب لعب الررد ثم تتحول بسرعة الى طلب ادوات الصيد وتتحيل ان الشمس سوف يعيد لها انطونيوس . وعندما يقول ميناس - معبرا عن وجهة النظر الرومانية ان وجوه الرجال صريحة مبرها مقفرت ابدت من فتوب برود اينياريوس قائلا انه ليس هناك امرأة قط ذات وجه صريح معها كانت جميله اللامع والشمسات ويصفى ميناس على هذه الاجابة بقوله : ليس هذا من قبيل التشيع فالمن حقا سترعن الغلوب (٥٥ م ٢٦ - ٩٨ - ١٠٠) وهكذا تنق احكام رجل يومي وتابع انطونيوس حل المرأة بصفة حامة وكليوباترا بصفة غاصه لان المرأة و المرأة شك كليوباترا والا لا سال ميناس على الفور و هل تزوج انطونيوس كليوباترا ؟ (نفس المشهد بيت ١١٦) . ويجتزأ كليو باترا نفسها بان انطونيوس كان يسميها : افعى النيل الحقيق و تقول ايشا ان اله الشمس نفسه فريوس يشقها والا لا جعل قرحصاته تحول لون بشرتها الى الاسمرار (٥٥ م ١٠ ب ٢٨) . والشمس هي رمز الاوهمي والملكية عند الفراعنة

(٥٥) تباين كليوباترا بان للزرك ارمعوا وهم يابلون يداهما عا يوحى بانها تعير ارمعها فوق السياه بمعنى ان السياه ينفي ان ينجوا لها ، وليست هي التي تنحي لهم . فهي انما ليست حذرة لها . ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠ ١٠١ ١٠٢ ١٠٣ ١٠٤ ١٠٥ ١٠٦ ١٠٧ ١٠٨ ١٠٩ ١١٠ ١١١ ١١٢ ١١٣ ١١٤ ١١٥ ١١٦ ١١٧ ١١٨ ١١٩ ١٢٠ ١٢١ ١٢٢ ١٢٣ ١٢٤ ١٢٥ ١٢٦ ١٢٧ ١٢٨ ١٢٩ ١٣٠ ١٣١ ١٣٢ ١٣٣ ١٣٤ ١٣٥ ١٣٦ ١٣٧ ١٣٨ ١٣٩ ١٤٠ ١٤١ ١٤٢ ١٤٣ ١٤٤ ١٤٥ ١٤٦ ١٤٧ ١٤٨ ١٤٩ ١٥٠ ١٥١ ١٥٢ ١٥٣ ١٥٤ ١٥٥ ١٥٦ ١٥٧ ١٥٨ ١٥٩ ١٦٠ ١٦١ ١٦٢ ١٦٣ ١٦٤ ١٦٥ ١٦٦ ١٦٧ ١٦٨ ١٦٩ ١٧٠ ١٧١ ١٧٢ ١٧٣ ١٧٤ ١٧٥ ١٧٦ ١٧٧ ١٧٨ ١٧٩ ١٨٠ ١٨١ ١٨٢ ١٨٣ ١٨٤ ١٨٥ ١٨٦ ١٨٧ ١٨٨ ١٨٩ ١٩٠ ١٩١ ١٩٢ ١٩٣ ١٩٤ ١٩٥ ١٩٦ ١٩٧ ١٩٨ ١٩٩ ٢٠٠ ٢٠١ ٢٠٢ ٢٠٣ ٢٠٤ ٢٠٥ ٢٠٦ ٢٠٧ ٢٠٨ ٢٠٩ ٢١٠ ٢١١ ٢١٢ ٢١٣ ٢١٤ ٢١٥ ٢١٦ ٢١٧ ٢١٨ ٢١٩ ٢٢٠ ٢٢١ ٢٢٢ ٢٢٣ ٢٢٤ ٢٢٥ ٢٢٦ ٢٢٧ ٢٢٨ ٢٢٩ ٢٣٠ ٢٣١ ٢٣٢ ٢٣٣ ٢٣٤ ٢٣٥ ٢٣٦ ٢٣٧ ٢٣٨ ٢٣٩ ٢٤٠ ٢٤١ ٢٤٢ ٢٤٣ ٢٤٤ ٢٤٥ ٢٤٦ ٢٤٧ ٢٤٨ ٢٤٩ ٢٥٠ ٢٥١ ٢٥٢ ٢٥٣ ٢٥٤ ٢٥٥ ٢٥٦ ٢٥٧ ٢٥٨ ٢٥٩ ٢٦٠ ٢٦١ ٢٦٢ ٢٦٣ ٢٦٤ ٢٦٥ ٢٦٦ ٢٦٧ ٢٦٨ ٢٦٩ ٢٧٠ ٢٧١ ٢٧٢ ٢٧٣ ٢٧٤ ٢٧٥ ٢٧٦ ٢٧٧ ٢٧٨ ٢٧٩ ٢٨٠ ٢٨١ ٢٨٢ ٢٨٣ ٢٨٤ ٢٨٥ ٢٨٦ ٢٨٧ ٢٨٨ ٢٨٩ ٢٩٠ ٢٩١ ٢٩٢ ٢٩٣ ٢٩٤ ٢٩٥ ٢٩٦ ٢٩٧ ٢٩٨ ٢٩٩ ٣٠٠ ٣٠١ ٣٠٢ ٣٠٣ ٣٠٤ ٣٠٥ ٣٠٦ ٣٠٧ ٣٠٨ ٣٠٩ ٣١٠ ٣١١ ٣١٢ ٣١٣ ٣١٤ ٣١٥ ٣١٦ ٣١٧ ٣١٨ ٣١٩ ٣٢٠ ٣٢١ ٣٢٢ ٣٢٣ ٣٢٤ ٣٢٥ ٣٢٦ ٣٢٧ ٣٢٨ ٣٢٩ ٣٣٠ ٣٣١ ٣٣٢ ٣٣٣ ٣٣٤ ٣٣٥ ٣٣٦ ٣٣٧ ٣٣٨ ٣٣٩ ٣٤٠ ٣٤١ ٣٤٢ ٣٤٣ ٣٤٤ ٣٤٥ ٣٤٦ ٣٤٧ ٣٤٨ ٣٤٩ ٣٥٠ ٣٥١ ٣٥٢ ٣٥٣ ٣٥٤ ٣٥٥ ٣٥٦ ٣٥٧ ٣٥٨ ٣٥٩ ٣٦٠ ٣٦١ ٣٦٢ ٣٦٣ ٣٦٤ ٣٦٥ ٣٦٦ ٣٦٧ ٣٦٨ ٣٦٩ ٣٧٠ ٣٧١ ٣٧٢ ٣٧٣ ٣٧٤ ٣٧٥ ٣٧٦ ٣٧٧ ٣٧٨ ٣٧٩ ٣٨٠ ٣٨١ ٣٨٢ ٣٨٣ ٣٨٤ ٣٨٥ ٣٨٦ ٣٨٧ ٣٨٨ ٣٨٩ ٣٩٠ ٣٩١ ٣٩٢ ٣٩٣ ٣٩٤ ٣٩٥ ٣٩٦ ٣٩٧ ٣٩٨ ٣٩٩ ٤٠٠ ٤٠١ ٤٠٢ ٤٠٣ ٤٠٤ ٤٠٥ ٤٠٦ ٤٠٧ ٤٠٨ ٤٠٩ ٤١٠ ٤١١ ٤١٢ ٤١٣ ٤١٤ ٤١٥ ٤١٦ ٤١٧ ٤١٨ ٤١٩ ٤٢٠ ٤٢١ ٤٢٢ ٤٢٣ ٤٢٤ ٤٢٥ ٤٢٦ ٤٢٧ ٤٢٨ ٤٢٩ ٤٣٠ ٤٣١ ٤٣٢ ٤٣٣ ٤٣٤ ٤٣٥ ٤٣٦ ٤٣٧ ٤٣٨ ٤٣٩ ٤٤٠ ٤٤١ ٤٤٢ ٤٤٣ ٤٤٤ ٤٤٥ ٤٤٦ ٤٤٧ ٤٤٨ ٤٤٩ ٤٥٠ ٤٥١ ٤٥٢ ٤٥٣ ٤٥٤ ٤٥٥ ٤٥٦ ٤٥٧ ٤٥٨ ٤٥٩ ٤٦٠ ٤٦١ ٤٦٢ ٤٦٣ ٤٦٤ ٤٦٥ ٤٦٦ ٤٦٧ ٤٦٨ ٤٦٩ ٤٧٠ ٤٧١ ٤٧٢ ٤٧٣ ٤٧٤ ٤٧٥ ٤٧٦ ٤٧٧ ٤٧٨ ٤٧٩ ٤٨٠ ٤٨١ ٤٨٢ ٤٨٣ ٤٨٤ ٤٨٥ ٤٨٦ ٤٨٧ ٤٨٨ ٤٨٩ ٤٩٠ ٤٩١ ٤٩٢ ٤٩٣ ٤٩٤ ٤٩٥ ٤٩٦ ٤٩٧ ٤٩٨ ٤٩٩ ٥٠٠ ٥٠١ ٥٠٢ ٥٠٣ ٥٠٤ ٥٠٥ ٥٠٦ ٥٠٧ ٥٠٨ ٥٠٩ ٥١٠ ٥١١ ٥١٢ ٥١٣ ٥١٤ ٥١٥ ٥١٦ ٥١٧ ٥١٨ ٥١٩ ٥٢٠ ٥٢١ ٥٢٢ ٥٢٣ ٥٢٤ ٥٢٥ ٥٢٦ ٥٢٧ ٥٢٨ ٥٢٩ ٥٣٠ ٥٣١ ٥٣٢ ٥٣٣ ٥٣٤ ٥٣٥ ٥٣٦ ٥٣٧ ٥٣٨ ٥٣٩ ٥٤٠ ٥٤١ ٥٤٢ ٥٤٣ ٥٤٤ ٥٤٥ ٥٤٦ ٥٤٧ ٥٤٨ ٥٤٩ ٥٥٠ ٥٥١ ٥٥٢ ٥٥٣ ٥٥٤ ٥٥٥ ٥٥٦ ٥٥٧ ٥٥٨ ٥٥٩ ٥٦٠ ٥٦١ ٥٦٢ ٥٦٣ ٥٦٤ ٥٦٥ ٥٦٦ ٥٦٧ ٥٦٨ ٥٦٩ ٥٧٠ ٥٧١ ٥٧٢ ٥٧٣ ٥٧٤ ٥٧٥ ٥٧٦ ٥٧٧ ٥٧٨ ٥٧٩ ٥٨٠ ٥٨١ ٥٨٢ ٥٨٣ ٥٨٤ ٥٨٥ ٥٨٦ ٥٨٧ ٥٨٨ ٥٨٩ ٥٩٠ ٥٩١ ٥٩٢ ٥٩٣ ٥٩٤ ٥٩٥ ٥٩٦ ٥٩٧ ٥٩٨ ٥٩٩ ٦٠٠ ٦٠١ ٦٠٢ ٦٠٣ ٦٠٤ ٦٠٥ ٦٠٦ ٦٠٧ ٦٠٨ ٦٠٩ ٦١٠ ٦١١ ٦١٢ ٦١٣ ٦١٤ ٦١٥ ٦١٦ ٦١٧ ٦١٨ ٦١٩ ٦٢٠ ٦٢١ ٦٢٢ ٦٢٣ ٦٢٤ ٦٢٥ ٦٢٦ ٦٢٧ ٦٢٨ ٦٢٩ ٦٣٠ ٦٣١ ٦٣٢ ٦٣٣ ٦٣٤ ٦٣٥ ٦٣٦ ٦٣٧ ٦٣٨ ٦٣٩ ٦٤٠ ٦٤١ ٦٤٢ ٦٤٣ ٦٤٤ ٦٤٥ ٦٤٦ ٦٤٧ ٦٤٨ ٦٤٩ ٦٥٠ ٦٥١ ٦٥٢ ٦٥٣ ٦٥٤ ٦٥٥ ٦٥٦ ٦٥٧ ٦٥٨ ٦٥٩ ٦٦٠ ٦٦١ ٦٦٢ ٦٦٣ ٦٦٤ ٦٦٥ ٦٦٦ ٦٦٧ ٦٦٨ ٦٦٩ ٦٧٠ ٦٧١ ٦٧٢ ٦٧٣ ٦٧٤ ٦٧٥ ٦٧٦ ٦٧٧ ٦٧٨ ٦٧٩ ٦٨٠ ٦٨١ ٦٨٢ ٦٨٣ ٦٨٤ ٦٨٥ ٦٨٦ ٦٨٧ ٦٨٨ ٦٨٩ ٦٩٠ ٦٩١ ٦٩٢ ٦٩٣ ٦٩٤ ٦٩٥ ٦٩٦ ٦٩٧ ٦٩٨ ٦٩٩ ٧٠٠ ٧٠١ ٧٠٢ ٧٠٣ ٧٠٤ ٧٠٥ ٧٠٦ ٧٠٧ ٧٠٨ ٧٠٩ ٧١٠ ٧١١ ٧١٢ ٧١٣ ٧١٤ ٧١٥ ٧١٦ ٧١٧ ٧١٨ ٧١٩ ٧٢٠ ٧٢١ ٧٢٢ ٧٢٣ ٧٢٤ ٧٢٥ ٧٢٦ ٧٢٧ ٧٢٨ ٧٢٩ ٧٣٠ ٧٣١ ٧٣٢ ٧٣٣ ٧٣٤ ٧٣٥ ٧٣٦ ٧٣٧ ٧٣٨ ٧٣٩ ٧٤٠ ٧٤١ ٧٤٢ ٧٤٣ ٧٤٤ ٧٤٥ ٧٤٦ ٧٤٧ ٧٤٨ ٧٤٩ ٧٥٠ ٧٥١ ٧٥٢ ٧٥٣ ٧٥٤ ٧٥٥ ٧٥٦ ٧٥٧ ٧٥٨ ٧٥٩ ٧٦٠ ٧٦١ ٧٦٢ ٧٦٣ ٧٦٤ ٧٦٥ ٧٦٦ ٧٦٧ ٧٦٨ ٧٦٩ ٧٧٠ ٧٧١ ٧٧٢ ٧٧٣ ٧٧٤ ٧٧٥ ٧٧٦ ٧٧٧ ٧٧٨ ٧٧٩ ٧٨٠ ٧٨١ ٧٨٢ ٧٨٣ ٧٨٤ ٧٨٥ ٧٨٦ ٧٨٧ ٧٨٨ ٧٨٩ ٧٩٠ ٧٩١ ٧٩٢ ٧٩٣ ٧٩٤ ٧٩٥ ٧٩٦ ٧٩٧ ٧٩٨ ٧٩٩ ٨٠٠ ٨٠١ ٨٠٢ ٨٠٣ ٨٠٤ ٨٠٥ ٨٠٦ ٨٠٧ ٨٠٨ ٨٠٩ ٨١٠ ٨١١ ٨١٢ ٨١٣ ٨١٤ ٨١٥ ٨١٦ ٨١٧ ٨١٨ ٨١٩ ٨٢٠ ٨٢١ ٨٢٢ ٨٢٣ ٨٢٤ ٨٢٥ ٨٢٦ ٨٢٧ ٨٢٨ ٨٢٩ ٨٣٠ ٨٣١ ٨٣٢ ٨٣٣ ٨٣٤ ٨٣٥ ٨٣٦ ٨٣٧ ٨٣٨ ٨٣٩ ٨٤٠ ٨٤١ ٨٤٢ ٨٤٣ ٨٤٤ ٨٤٥ ٨٤٦ ٨٤٧ ٨٤٨ ٨٤٩ ٨٥٠ ٨٥١ ٨٥٢ ٨٥٣ ٨٥٤ ٨٥٥ ٨٥٦ ٨٥٧ ٨٥٨ ٨٥٩ ٨٦٠ ٨٦١ ٨٦٢ ٨٦٣ ٨٦٤ ٨٦٥ ٨٦٦ ٨٦٧ ٨٦٨ ٨٦٩ ٨٧٠ ٨٧١ ٨٧٢ ٨٧٣ ٨٧٤ ٨٧٥ ٨٧٦ ٨٧٧ ٨٧٨ ٨٧٩ ٨٨٠ ٨٨١ ٨٨٢ ٨٨٣ ٨٨٤ ٨٨٥ ٨٨٦ ٨٨٧ ٨٨٨ ٨٨٩ ٨٩٠ ٨٩١ ٨٩٢ ٨٩٣ ٨٩٤ ٨٩٥ ٨٩٦ ٨٩٧ ٨٩٨ ٨٩٩ ٩٠٠ ٩٠١ ٩٠٢ ٩٠٣ ٩٠٤ ٩٠٥ ٩٠٦ ٩٠٧ ٩٠٨ ٩٠٩ ٩١٠ ٩١١ ٩١٢ ٩١٣ ٩١٤ ٩١٥ ٩١٦ ٩١٧ ٩١٨ ٩١٩ ٩٢٠ ٩٢١ ٩٢٢ ٩٢٣ ٩٢٤ ٩٢٥ ٩٢٦ ٩٢٧ ٩٢٨ ٩٢٩ ٩٣٠ ٩٣١ ٩٣٢ ٩٣٣ ٩٣٤ ٩٣٥ ٩٣٦ ٩٣٧ ٩٣٨ ٩٣٩ ٩٤٠ ٩٤١ ٩٤٢ ٩٤٣ ٩٤٤ ٩٤٥ ٩٤٦ ٩٤٧ ٩٤٨ ٩٤٩ ٩٥٠ ٩٥١ ٩٥٢ ٩٥٣ ٩٥٤ ٩٥٥ ٩٥٦ ٩٥٧ ٩٥٨ ٩٥٩ ٩٦٠ ٩٦١ ٩٦٢ ٩٦٣ ٩٦٤ ٩٦٥ ٩٦٦ ٩٦٧ ٩٦٨ ٩٦٩ ٩٧٠ ٩٧١ ٩٧٢ ٩٧٣ ٩٧٤ ٩٧٥ ٩٧٦ ٩٧٧ ٩٧٨ ٩٧٩ ٩٨٠ ٩٨١ ٩٨٢ ٩٨٣ ٩٨٤ ٩٨٥ ٩٨٦ ٩٨٧ ٩٨٨ ٩٨٩ ٩٩٠ ٩٩١ ٩٩٢ ٩٩٣ ٩٩٤ ٩٩٥ ٩٩٦ ٩٩٧ ٩٩٨ ٩٩٩ ١٠٠٠ ١٠٠١ ١٠٠٢ ١٠٠٣ ١٠٠٤ ١٠٠٥ ١٠٠٦ ١٠٠٧ ١٠٠٨ ١٠٠٩ ١٠١٠ ١٠١١ ١٠١٢ ١٠١٣ ١٠١٤ ١٠١٥ ١٠١٦ ١٠١٧ ١٠١٨ ١٠١٩ ١٠٢٠ ١٠٢١ ١٠٢٢ ١٠٢٣ ١٠٢٤ ١٠٢٥ ١٠٢٦ ١٠٢٧ ١٠٢٨ ١٠٢٩ ١٠٣٠ ١٠٣١ ١٠٣٢ ١٠٣٣ ١٠٣٤ ١٠٣٥ ١٠٣٦ ١٠٣٧ ١٠٣٨ ١٠٣٩ ١٠٤٠ ١٠٤١ ١٠٤٢ ١٠٤٣ ١٠٤٤ ١٠٤٥ ١٠٤٦ ١٠٤٧ ١٠٤٨ ١٠٤٩ ١٠٥٠ ١٠٥١ ١٠٥٢ ١٠٥٣ ١٠٥٤ ١٠٥٥ ١٠٥٦ ١٠٥٧ ١٠٥٨ ١٠٥٩ ١٠٦٠ ١٠٦١ ١٠٦٢ ١٠٦٣ ١٠٦٤ ١٠٦٥ ١٠٦٦ ١٠٦٧ ١٠٦٨ ١٠٦٩ ١٠٧٠ ١٠٧١ ١٠٧٢ ١٠٧٣ ١٠٧٤ ١٠٧٥ ١٠٧٦ ١٠٧٧ ١٠٧٨ ١٠٧٩ ١٠٨٠ ١٠٨١ ١٠٨٢ ١٠٨٣ ١٠٨٤ ١٠٨٥ ١٠٨٦ ١٠٨٧ ١٠٨٨ ١٠٨٩ ١٠٩٠ ١٠٩١ ١٠٩٢ ١٠٩٣ ١٠٩٤ ١٠٩٥ ١٠٩٦ ١٠٩٧ ١٠٩٨ ١٠٩٩ ١١٠٠ ١١٠١ ١١٠٢ ١١٠٣ ١١٠٤ ١١٠٥ ١١٠٦ ١١٠٧ ١١٠٨ ١١٠٩ ١١١٠ ١١١١ ١١١٢ ١١١٣ ١١١٤ ١١١٥ ١١١٦ ١١١٧ ١١١٨ ١١١٩ ١١٢٠ ١١٢١ ١١٢٢ ١١٢٣ ١١٢٤ ١١٢٥ ١١٢٦ ١١٢٧ ١١٢٨ ١١٢٩ ١١٣٠ ١١٣١ ١١٣٢ ١١٣٣ ١١٣٤ ١١٣٥ ١١٣٦ ١١٣٧ ١١٣٨ ١١٣٩ ١١٤٠ ١١٤١ ١١٤٢ ١١٤٣ ١١٤٤ ١١٤٥ ١١٤٦ ١١٤٧ ١١٤٨ ١١٤٩ ١١٥٠ ١١٥١ ١١٥٢ ١١٥٣ ١١٥٤ ١١٥٥ ١١٥٦ ١١٥٧ ١١٥٨ ١١٥٩ ١١٦٠ ١١٦١ ١١٦٢ ١١٦٣ ١١٦٤ ١١٦٥ ١١٦٦ ١١٦٧ ١١٦٨ ١١٦٩ ١١٧٠ ١١٧١ ١١٧٢ ١١٧٣ ١١٧٤ ١١٧٥ ١١٧٦ ١١٧٧ ١١٧٨ ١١٧٩ ١١٨٠ ١١٨١ ١١٨٢ ١١٨٣ ١١٨٤ ١١٨٥ ١١٨٦ ١١٨٧ ١١٨٨ ١١٨٩ ١١٩٠ ١١٩١ ١١٩٢ ١١٩٣ ١١٩٤ ١١٩٥ ١١٩٦ ١١٩٧ ١١٩٨ ١١٩٩ ١٢٠٠ ١٢٠١ ١٢٠٢ ١٢٠٣ ١٢٠٤ ١٢٠٥ ١٢٠٦ ١٢٠٧ ١٢٠٨ ١٢٠٩ ١٢١٠ ١٢١١ ١٢١٢ ١٢١٣ ١٢١٤ ١٢١٥ ١٢١٦ ١٢١٧ ١٢١٨ ١٢١٩ ١٢٢٠ ١٢٢١ ١٢٢٢ ١٢٢٣ ١٢٢٤ ١٢٢٥ ١٢٢٦ ١٢٢٧ ١٢٢٨ ١٢٢٩ ١٢٣٠ ١٢٣١ ١٢٣٢ ١٢٣٣ ١٢٣٤ ١٢٣٥ ١٢٣٦ ١٢٣٧ ١٢٣٨ ١٢٣٩ ١٢٤٠ ١٢٤١ ١٢٤٢ ١٢٤٣ ١٢٤٤ ١٢٤٥ ١٢٤٦ ١٢٤٧ ١٢٤٨ ١٢٤٩ ١٢٥٠ ١٢٥١ ١٢٥٢ ١٢٥٣ ١٢٥٤ ١٢٥٥ ١٢٥٦ ١٢٥٧ ١٢٥٨ ١٢٥٩ ١٢٦٠ ١٢٦١ ١٢٦٢ ١٢٦٣ ١٢٦٤ ١٢٦٥ ١٢٦٦ ١٢٦٧ ١٢٦٨ ١٢٦٩ ١٢٧٠ ١٢٧١ ١٢٧٢ ١٢٧٣ ١٢٧٤ ١٢٧٥ ١٢٧٦ ١٢٧٧ ١٢٧٨ ١٢٧٩ ١٢٨٠ ١٢٨١ ١٢٨٢ ١٢٨٣ ١٢٨٤ ١٢٨٥ ١٢٨٦ ١٢٨٧ ١٢٨٨ ١٢٨٩ ١٢٩٠ ١٢٩١ ١٢٩٢ ١٢٩٣ ١٢٩٤ ١٢٩٥ ١٢٩٦ ١٢٩٧ ١٢٩٨ ١٢٩٩ ١٣٠٠ ١٣٠١ ١٣٠٢ ١٣٠٣ ١٣٠٤ ١٣٠٥ ١٣٠٦ ١٣٠٧ ١٣٠٨ ١٣٠٩ ١٣١٠ ١٣١١ ١٣١٢ ١٣١٣ ١٣١٤ ١٣١٥ ١٣١٦ ١٣١٧ ١٣١٨ ١٣١٩ ١٣٢٠ ١٣٢١ ١٣٢٢ ١٣٢٣ ١٣٢٤ ١٣٢٥ ١٣٢٦ ١٣٢٧ ١٣٢٨ ١٣٢٩ ١٣٣٠ ١٣٣١ ١٣٣٢ ١٣٣٣ ١٣٣٤ ١٣٣٥ ١٣٣٦ ١٣٣٧ ١٣٣٨ ١٣٣٩ ١٣٤٠ ١٣٤١ ١٣٤٢ ١٣٤٣ ١٣٤٤ ١٣٤٥ ١٣٤٦ ١٣٤٧ ١٣٤٨ ١٣٤٩ ١٣٥٠ ١٣٥١ ١٣٥٢ ١٣٥٣ ١٣٥٤ ١٣٥٥ ١٣٥٦ ١٣٥٧ ١٣٥٨ ١٣٥٩ ١٣٦٠ ١٣٦١ ١٣٦٢ ١٣٦٣ ١٣٦٤ ١٣٦٥ ١٣٦٦ ١٣٦٧ ١٣٦٨ ١٣٦٩ ١٣٧٠ ١٣٧١ ١٣٧٢ ١٣٧٣ ١٣٧٤ ١٣٧٥ ١٣٧٦ ١٣٧٧ ١٣٧٨ ١٣٧٩ ١٣٨٠ ١٣٨١ ١٣٨٢ ١٣٨٣ ١٣٨٤ ١٣٨٥ ١٣٨٦ ١٣٨٧ ١٣٨٨ ١٣٨٩ ١٣٩٠ ١٣٩١ ١٣٩٢ ١٣٩٣ ١٣٩٤ ١٣٩٥ ١٣٩٦ ١٣٩٧ ١٣٩٨ ١٣٩٩ ١٤٠٠ ١٤٠١

وترتبط بصورة الألفى لابتها بلحدها بالحقه فضلا عن ان الألفى في مسرحية شكسبير هي التي تستعطي الموت لكليوباترا متخلصها من خوف الأسر . وعندما يسأل ليدوس انطونيوس عن التماثيل في مصر يقول وعلمايتكم في مصر التي تنمو من طهي النيل بفعل الشمس . . . (ف ٢ م ٧ ب ٢٤ - ٢٥) وفي العبارة ربط واضح بين الشمس والتماثيل والنيل ومصر وفيها إشارة أيضا لكليوباترا :

وعندما يبلغ انطونيوس قمة الغضب على كليوباترا يلحدها بالموت قائلا و اقري والا قابليتك بما تستعفين وتنتكح ليكم يقصر من ان يترك في موكب نصره ويعرضك على انتظار الشعب الصاعب وتسيري خلف مركبته الحربية كأكبر وصمة عار لبنايت جنسك (ف ٤ م ١٢ ب ٣٧ ومايلي) ويهدد هذا التهديد دراما لا انتحار لكليوباترا التي تغفل الموت على هذا الصبر كي ان تساق في موكب نصر يقصر . على أية حال فان انطونيوس يستمر قائلا ؟ ربما كان من الأفضل ان أقتلك حتى اضع موتك ان توفي هذه مرات وهو ما يعني ان اسرها واقتادها في موكب نصر رومانس أقطع قسوة من الموت او انه هذه ميتات لان كل لحظة فيه تمازج الموت نفسه . الموت اذن في هذه الحالة أفضل من الحياة وتلك نظرة روائية ظهرت كثيرا في مسرحيات سينكا .

ولقد ترددت كليوباترا كثيرا في الانتحار بحكم جنبها الغربي الذي يسلط الشاهر عليه الأضواء في مقابل التركيز على شجاعة انطونيوس . فهي التي فرت مرتين من المعارك ، في أكيوم مرة وفي الاسكندرية مرة أخرى . ولذلك كان من الطبيعي ان تشبث بالحياة وان تتأخر كثيرا في اللحاق بانطونيوس الى عالم الأخرى . لقد بلغ بها الجبن الى حد انها رفضت ان تفتح ابواب قبرها لانطونيوس شبه الميت وشدته اليها بجبال حبر الزوائد . وجرت مختلف الطرق ونشئ الوسائل لتختار ايسرها واقبلها الا في الانتحار . وكل ذلك يأتي على النقيض من شخصية انطونيوس يؤكده صوته كرجل شجاع مقدام مات موة الأبطال الروائيين . ولم تقدم كليوباترا في النهاية على الانتحار الا بعد ان اغريها دولا بيلا ان تعصرأ بنرى الرجل الى سوريا وأنه سواسلها هي واولاها ليسبقوه الى هناك (ف ٥ م ٢ ب ١٩٨ - ٢٠٣) . عندئذ تقول لا يراس و انك ستعاملين كلدية مصرية وتعرضين لي روما مثل ، وستحملين على اكتاف عبيد سفلة قلري اللابس ومعهم مطاروحهم وساطرهم ومنثم راحة طعامهم المزدولة ويستشقق والحقهم الحثية و تعذيب و صياملنا حاملو الشارات (actors) معاملة الفاجرات ويستقيم الأهل فينا الأخالي البليهة والأناطيد رديئة النعم . وسبق لك كتاب الكوميديا مسرحية هزلية يسفرون فيها من حفلاتنا الصاعبة بالاسكندرية ويوصرون انطونيوس رجلا سيكيرا ويسمئل عظمة كليوباترا صبي صغير يصرخ ويولول ويصورى كعاهرة (نفس المشهد بيت ٢١٤ - ٢٢١) .

وعندما تقترب كليوباترا من الموت تصيها الروح الروائية فتقوي عزيمتها وتقول وخشية ان أوخذ اسيرة يقصر الذي انعدقد له النصر فيزين بي موكب انتصاره . مادام هناك حد للسكين وتأثير للمقاتير ولدغ للالاهي فانني في مأمن منه (ف ٤ م ١٥ ب ٢٣ - ٢٦) . ومثل هذا المعنى أي أنه لا خوف ولا بأس مادام طريق الموت مفتوحا وميسرا يتردد كثيرا في مسرحيات سينكا الروائية كما سبق ان ألمحنا . تقول كليوباترا ايضا و دعني اموت على الطريقة الرومانية الكريمة وليكن الموت لخصروا بنا (ف ٤ م ١٥ ب ٨٧ - ٨٨) وعندما منعوها من طعن نفسها تصرخ قائلا و حتى الموت أسمر منه وهو الذي يجلس الكلاب من المرض الزمن (ف ٥ م ٢ ب ٤٢ - ٤٣) . ويجدر بالذكر ان أبطال سينكا ايضا يمتنرون ان منهم من ان يتحروا هو أقصى حقيرة يمكن ان تلجج به ، فالوت بالنسبة لهم ليس عقابا بل ثواب . وماهي كليوباترا نتائج الموت حل ان العلاج الشافي والوداد الناجع لكل داء فتقول و اين انت ايها الموت تماثل الى هنا ، تماثل ويخذ ملكة تستحق الموت أكثر من عدة أطفال وشحاذين (ف ٥ م ٢ ب ٤٦ - ٤٨) . وعندما دخل الفلاح المصري بسلطنتين يتحدث فيتي حديثه (٢٢) بحكمة الطبيعة الريفية وقرع (ان حصة الألفى) قائلا (ف ٥ م ٢ ب ٤٦) ولكنه يستخدم كلمة (immortal) كرمزا عن طريق الخطأ غير المقصود لابتها يعني و خالدة و لكن هذا المعنى الخاطئ هو الذي يفصده الشاعر لانه يريد القول بأن هذه العضة ستب للملكة المخلود الأبدي وقد كان . وتقول كليوباترا لا يراس وشارميان و هاتي ردائي والبسني نتاج ا ان بي لفتت خالدة (ف ٥ م ٢ ب ٢٧٦ - ٢٧٧) أي ان بها شوقا للظهور . وتحدثن عن سلة التين فتقول و كم من اداة حقيرة تؤذي عملا نبيلا ا انه يجلب الى الحرية . لقد عدلت العزم الرقيق ولا اشعر الآن بانني في ضعف النساء فانا وابتعة الجلائ كائن الرغام من قمة رأسي الى اخصي قديمي وإن اعترف بأن القمر لشئير هو الكوكب الذي يشرف على مصري (ف ٥ م ٢ ب ٢٣٦ - ٢٤١) .

وهي تطلب من شارميان تزنيها كملكته وان تضع عليها الحفر الثياب وكأنها ذامية من جديد للقاء انطونيوس على ضفاف نهر كيلونيوس (ف ٥ م ٢ ب ٢٣٧ - ٢٣٩) وبعد ان مات ايراس تقول كليوباترا عن الموت و ان فبرة الموت ستكون كدغدغة الحبيب التي تزل لي ولكها رغبة (

(٢٢) ابتلاع حوت الفلاح بالانجاز مع كثير من التلميحات الجنسية والمفردات والتشبيهات ، انه حدث ملاز يذوق سؤل اكل الفلاح وهو كلب يمكن للنسي ان يهرق دامية الموت ؟ الا ياتيكم في المرء ان يوت ليعرف طبيعة الموت ؟ ليس من المحتمل ان يكون الانتحار شيئا كسر غير الانتحار الذي يهرق الانتحار ؟

(ف ٥ ب ٢٩١ - ٢٩٢) ويضيف إن موتها يحط من قدرها لأنها ستكون أول من يلقى أنطونيوس ذا الشعر المشط بعناية وميسأها من اخباري وحسبها بقلته التي هي في نعيم الساء الذي أتوق إليه (نفس المشهد بيت ٢٩٦ - ٢٩٩) . وعندما تفضي كليوباترا الأمل على صندوها لمحاطتها شاربمان قاتلة و باتمنحة الشرق و اود ابنتها النجمة الشرقية (ف ٥ ب ٢٩٠) وهي نجمة الصبح أو فينوس ، ألهة الحب والجمال التي أصبحت كليوباترا تماثلها وهي مشرقة على الموت مشرقة على الرحيل إلى أنطونيوس . وبعد أن أحست بلذغة الأمل تتحدث عنها فظروا أنها حلوا كالبلسم ورفيقة لطيفة كالنسيم أي أنطونيوس . . . ساتناولوا أخرى (ف ٥ ب ٢٩٠ - ٣٠٨) . وبيتها هي تلفظ أنفاسها الأخيرة تقول ، ما قد بدأت حياتي المرحمة تنقلب إلى حياة أفضل . كم هو تافه أن تكون قيصراً فهو ليس القدر وإنما عيب له ومنقل لا هوأته . وكم هو عظيم أن تعمل الشيء الذي يهني كل شيء ويمنع حوادث الخط (القدر) ويوقف غدرها ، ويعملنا ننام ولا نطعم الطعام الأرضي الرضيع الذي يطعمه المشاحذ الفقير ويقرر الامبراطور سواء بسواء (ف ٥ ب ٣٢٧ - ١ - ٨) . أما قيصراً فيعلق على موتها قاللاً ولقد أظهرت نفسها في نهاية حياتها اشجع مما كانت ، فلقد توقعت نجاتي مجاهداً فلما كانت صادقة الخدس بطبعها نفذت ارادتها (ف ٥ ب ٢٩٧ - ٣٤٤) ويضيف وقوله أنها تبدو كالكاتبة وكأنها تريد أن توقع أنطونيوس لئلا ينجح جملها الفتان (٣٤٤ - ٣٤٤) .

وهناك احتمال أن يكون شكسبير قد تأثر بسفر الرزيا (٩٩) وهو يصف موت كليوباترا وكان هذه التعبير عن فخامة حياتها وعظمة ابطال المسرحية ككل . وإن موت العشاق عند شكسبير ليس شيئاً غريباً ولكنه بطريقة أو بأخرى النهاية المناسبة لتحقيق ذواتهم . انهم يسعون إلى مآسائهم ليتجنبوا السقوط في علم كتيب ، السعادة التظليلية تحت اقدامهم ولكنهم يرونها حاجزاً في سبيل الوصول إلى اهدافهم العليا . اما مساعدتهم المشوقة فهي تشوق لآياتي وسعي للاستيعاب أو التثبيح الذي لا يمكن تحقيقه في هذا العالم . ان حب أنطونيوس وكليوباترا يجعلهما إلى ما وراء هذا العالم إلى الموت ، وهذا امر يجعلنا نعيد النظر في معنى السطور الأولى من المسرحية (ف ١ ب ١٤ - ١٧) ونعني سعيها للبحث عن سله جديدة وأرض جديدة . وهذه الآياتيه في رغبة كل منيا نحو الآخر التي تجعلها لا يشهدان لأن صورة الحب اللاتاني في هذا العالم الأدنى المحدود هي حب يبدو أنه ينمو بلا حدود . وكليوباترا نفسها هي رغبة لا يمكن اشباعها من الحب بل يزداد المرء جوعاً كلما أخذ منها (ف ٢ ب ٢٣٤ - ٣٣٧) . هكذا يراجه أنطونيوس وكليوباترا حقيقة أنه لا يوجد حدث أرضي قادر على التعبير عن حبها اللاتاني لأن كل الأحداث الأرضية محدودة بحكم طبيعتها القانية . وهنا نتذكر ما يقوله ترويلوس لكريسيذا : هله هي بشاعة الحب ماسيذا ، الرغبة فيه لاتانيه وتقيدها محدود ، الرغبة لا حدود لها ، اما الفعل فهو عيب الحدود (١ ترويلوس وكريسيذا) (ف ٢ ب ٢٣٠ - ٨١ - ٨٣) .

لقد اعتاد أنطونيوس وكليوباترا أن يقبسا حبها بحدود الممالك ثم بالدنيا والبحار . ولكنهما اكتشفا في النهاية أن هذه البالغة ليست كافية لأن أي شيء في الدنيا له حدود معلومة ومثل قيمة محدودة . ثم قاما حبهما بالكون نفسه ليكتشفا أن الكون حتى المكون لا يرقى إلى مستوى أن يكون ملباس حبها . وتيقنا أن حبهما أو تشوقهما لا يمكن أن يتحقق في هذه الدنيا . لقد اكتشفا أن وأحدة حبهما محاصرة بصعراء قاحلة ودافع فقدان الثقة في القيم الرومانيه القديمه دفع أنطونيوس أن يسلم امره لحب كليوباترا ليأخذ له مدى بعيد للغاية ولما ظن أنها ماتت ذهب إلى أكثر من ذلك . اما كليوباترا فهي تفصح في النهاية عن احتقارها لهذا العالم على أساس انها تبتد أنطونيوس يمثل هذا الاخلاص اللاتاني ولذلك فهي مشوقة إلى الساء وتغير من حبيته الاحلام في بناء مجد أرضي هو على أية حال زائل يوماً ما .

لقد دفعها حبها اللاتاني للتفكير في اللقاء لها بعد الموت وأيقظ فيها الشغافات الخالدة immortal longings (ف ٥ ب ٢٨١) . ومن الحديث بالملاحظة أنها (الشخصيات الوحيدة) في المسرحيات الرومانيه التي تفكر في اللقاء الشخصي بعد الموت على أمل اللقاء هناك . ان الموت يبدو لها كما لو كان حل استمداد للسعاج بأن يكونا قريبين من بعضهما البعض ولكنه في نفس الوقت سيأخذ منها . فبعد موتها لا يمكن أن يتحدا من ناحية ولكنها لن يتفصلا من ناحية أخرى . ان الموت لا يمكن أن يمثل التناقضات في نفسه حبها ولكنه سيبقيها في حالة هائلة الأبد .



شخصيات وآراء

أولا : فيليب بدويل ، محرر الموسيقى الإسبانية

مضى حل أسبانيا قرنتان ونيف ، وقد غابت موسيقاها في غياهب الماضي البعيدة واندرت الآلات القديمة ، وتاه عنها صدى الأصوات الدينية الكنائسية ، وتاه معها تراثها الكلاسيكي القديم من نوايغ المؤلفين ، أما النغم الشعبي الزاخر بحرارة الدم الأسبوني الايبيري الاصل ، فقد غفا هو الآخر ولكنه لم يختف تماما ، ولم يكتسحه غزو الموسيقى الإيطالية بكل خواصها وألوانها المتصددة ، من الخفيف الى الكلاسيكي منها ، وكان للمسرحيات الموسيقية (Operas) النصيب الأكبر من الولوج الذي أخذ يلب المجتمع الإسباني . أما عامة الشعب اولئك الذين لم يستمعوا هذا النموذج الثقافي الراقي الأكبر مؤلفي القرن التاسع عشر من الإيطاليين أمثال فردي وبيتشيني ولبيني وبيتشيني ، فلم تكن تألف الأوبرا ولم تتردد عليها ، لأنها مخصصة لطبقة النبلاء والبرجوازية الثرية ، ولكن أحدا لم يبد اعتراضا على هذا اللون الدخيل والغريب عليه ، والذي أخذ يلب محبي الموسيقى أو المتفانين بها ، وإنما تمسكت العامة من تقاليد السليمة التي لم تمس ، وأهمها نوع التوناдила (Tonadilla) وهي مسرحية غنائية راقصة قصيرة من فصل أو فصلين ، تختلف عن النموذج الإيطالي للافيرا ، في أنها تستمد الإلهام من عميق أمالي الشعب ! . فلم تكن ذات قوة على مقارومة ذلك الأسلوب الدخيل ذي « اللعلعة » - الخفاصة بالمزاج الإيطالي والذي يسمونه بـ « الغناء الجميل » (EL BEL CANTO) والذي تدلق على العالم الاوربي فارضا نفسه عليه ، وقد استمال البعض ودفع البعض الآخر الى التمسك بالتقاليد الفنية القومية ، فتأزم الوضع وتضاعفت المعركة بين المؤيدين والمعارضين مما يكون له أثر حاسم في تطور الفن ، وهكذا يصاغ التاريخ .

وهنا يظهر عالم فني ، ووطني ، تدن له بلاده بأثارة حركة فنية قومية أساسها بحث الموسيقى الإسبانية

الموسيقار البنيز
«تالوني لوليد... أندلسي الروح»

درية فمي

والرجوع للايقاع (RHYTHME) الذي ينبه برؤى حية ، فريدة ، تختص بها اسبانيا ، فتنبج بدليل نجاحا باهرا ، وكان ذلك حدثا في تاريخ الموسيقى الاسبانية المعاصرة ١ . ومع ذلك كان يشعر أنه لم يكمل تكوينه بعد . فاجتهد حتى حصل على منحة مالية فميز له الذهاب الى روما للاطلاع على أعمال كبار مؤلفي القرون السالفة وكان قد عكف على كتابة أول أوبرا له « آخر بسني سراج » (EL VLTIMO ABENCERRABE) التي مثلت في برشلونة سنة ١٨٧٤ والتي أسلّمت جميع عناصرها من المقلعة الأورسترالية والغناء الجماعي الى الميلودي الفردية ، من صميم الأغاني الشعبية الإقليمية التي مازالت حية في أحياء الجبال وحل سواحل الأنهار .

وكان في أوج نجاحه وشمرة طموحه ، وهو في الستين من عمره ، استاذاً لتاريخ وعلم الموسيقى في المعهد الملكي في مدريد العاصمة ، وقد حقق مشروعه الكبير الذي يشمل ثلاث أوبرات ، فبدفمه به الى خلق أوبرا قومية تستقي أحداثها من الأساطير الاسبانية ، وقد أجمع مؤرخو الموسيقى على أن هذه الثلاثية الاسبانية لا تقل في أهميتها عن ثلاثية فاغنر (R. WAGNER) بالنسبة لألمانيا ، وأخيرا نال شرف عضوية الاكاديمية الاسبانية ، اعترافا بفضلته في تحرير الموسيقى الاسبانية من الشوائب الدخيلة عليها والرجوع بها الى المنبت الاصلي .

ومن هنا تبدأ النهضة الموسيقية التي كرس لها بدليل جهده وحياته ، فقد بدأ رسائله عن إيمان عميق ، ومنهج محدد مدروس ، ولم يتزعزع إيمانه يوما تحت الضغوط الشديدة ، ولم تضعف عزيمته الصعوبات الجمة التي كادت أن تربك نشاطه ، فبمضي في تحقيق مبعجه جادا ، عمدا له الطريق السليم بنشر عدد لا يحصى من مؤلفات موسيقية ، وأبحاث تاريخية علمية تحليلية ولفوية ، تناولت مختلف الاتجاهات التي تخص علم الموسيقى وقد عرضها بنشر قواميس تشمل تراخي وأساليب المؤلفين الاسبان ، من صدر التاريخ حتى هذا

الاصيلة (FELIPE PEDRELL) الذي جاء في أواخر القرن التاسع عشر (١٨٩١) بمشروع ضخيم مشعر ، داعيا ومناريا بنهضة موسيقية ، موضحا الالتزامات التي تساعد على تحقيقها وتبنيها النجاح .

ولد فيليب بدريل (FELIPE PEDRELL) سنة ١٨٤١ في مدينة تورثوزا (TORTOSA) في الشمال الشرقي من الأقاليم الكتالوني ، وشب في جو هائل تشرب أنواع الموسيقى التقليدية ، من الديانة الرزنية العريقة ، الى الشعبية الحارة ، التي كان يحلو لأمه أن تترنم بها في ذهابها وإيابها ، شأن الكثيرات من نساء الاسبان ، فتركت في نفسه ذكريات وعواطر لم يمحها مر السنين ، والتي بني عليها ، فيما بعد ، بعضا من مؤلفاته الخالدة . وكانت أمه تأخذ معها وهو طفل ، ليشترك بمصوته الرفيع في الترتيل الكنائسي ، فاستسب خبرة ودراية عزيمتها بعض دروس العزف والتأليف في المعهد الموسيقي ، والتي لم تدم طويلا . فقد كان بدريل مصابيا كَوْن نفسه بنفسه . وأقدم وهو في الخامسة عشرة من عمره على تأليف قطعة موسيقية كنسائية من ثلاثة أصوات (STABAT MATER) لا يقربها الا الحبيب المنحك في علم التأليف ، فعُرِفت في كندراتية تورثوزا مسقط رأسه ، وحققته له أول نجاح أضرم فيه الرغبة القوية في أن يتفرغ للعلوم الموسيقية ، وقد كان وهكذا يدرس بدريل ويتعمق ثم يكتب ويؤلف وينشر إنتاجه وتعرف عنه سعة العلم تستند اليه وهو في الثلاثين من عمره قيادة أوركسترا أوبرا مدينة برشلونة . فكانت فرصة ذهبية هيأت له تحقيق بعض من أحلامه الواسعة التي مازالت تراوده إلى أن بحث من سيأت دام طويلا وكاد أن يعطيه الزمن ، نوحا مسرحيا اسبانيا قديما هو الزرزفيله (ZARZVELA) وهو يعادل ما يعرفه الغرب من الأوبرا كوميك (OPERA COMIQUE) أو الأوبرا (OPÉRETTE) حسب جدية الموضوع أو هزلته . والذي ازدهر في عهد فيليب السادس في القرن السادس عشر ، وكان أساسه الاستعانة بالنغم الشعبي

وبرغم ذلك ، نرى من مؤرخي الموسيقى ، من اعطى الاسبقية لمؤلفين آخرين مثل (GRANA-ALBENIZ) , DOG مبررين دعواهم ببيانات تاريخية تبرهن على صحة أقوالهم ، ربما في شيء من التمييز المقصود ، فلم يفلتوا الى أن البينز عندما تقدم بأعمال مستقاة من صميم الروح الاسبانية ، كان يدربل قد علا صوته قبل ذلك بقليل متناديا برسائلته القومية الثورية ، والفرق بينها هو أن البينز كان عازفا موهوبا يقدم ألبانه بنفسه في مختلف الصالات العامة ، وفي كثير من قارات العالم ، كما سنرى فيما بعد ، وذلك على طريقة الارتجال ، مستغريا الانتباه العالمي ، وكان ذلك غالبا بسبب تدوين ألبانه كتابة ، أما يدربل ، فلم يبرز كعازف للجماهير ، فقد كان شغله الشاغل إيقاظ الرأي العام من ذلك السبات اللاشعوري ، وإقناع الشباب الموسيقي بنظرياته العلمية الفنية التي أبحث على الالتزام بها حبا في خدمة وطنه تحت راية الفن والعلم والموسيقى ، وكان يعزف دهورته الشهيرة هذه بنشر مؤلفاته تباعا ، ليسواجه بينا تدفق تلك الألوان اللذيذة التي احتلت الصدرة ، حتى أن الجبل المعاصر الذي نشأ عليها وتلونها ، وتطبع بها غالبا ، اتخذها للتعبير بها عن مشاعره عاطفية كانت أو قومية . وهنا نهض يدربل بنهضة الجبارة دافا ناكوس الخطر .

إن مجموعة الأغاني الشعبية التي ذكرناها ، والتي ظهرت من سنة ١٨٩٦ الى ١٩١٩ في برشلونة من أربعة أجزاء ، تحتوي على ذخيرة لا تنضب مما سماه يدربل « الموسيقى الطبيعية » وهي نغم فاض به شعور شخص مجهول ، عاش في ظلام جهود مضت وظهرت لأنها رمز لروح شعب بأجمعه ، فعملت ما فاضت به سيرته ، وكأنه النسيم المنعش الذي مر على موسيقى بلاده وهي تشكو الفاقة والعجز .

وقد أقام المؤلف في هذه الطبقات المتتالية شبه مقارنة بين الفولكلور للمعاصر والنغم الشعبي القديم ، مبينا كيف إن العديد من مجموعات الأغاني الشعبية التي قام

المعهد ، ثم أحماد طبع ونشر المؤلفات الموسيقية للمهود السالفة والتي كانت قد طوبها القرون ، ولم يتغافل عن أهمية الأغاني الشعبية العريقة ، بعد أن نفاها من الشواثب اللذيذة التي أصيبت بها وأبعدها عن أصالة نسبها الاسباني ، وتقدم للمجتمع بالمحاضرات والمناقشات والندوات التي تصدرت في الصالونات والصالات العامة . مما أدى الى أن يطمئن إليه الباحثون ، ويعتقدون به في بناء موسيقى قومية حرة ، ويكشفون له عما يعترضهم من عقبات وما يحتاجهم من يأس ، فيناقشهم بروح رحبة ، ويراجع معهم محاولاتهم الفنية بنظرة شاملة كريمة ، لا تضغط فيها على اتجاهاتهم الشخصية ، يحثهم على المثابرة لتحقيق أهدافهم بأعمال قيمة تتميز بالابتكار والجرأة في التجديد . فمنهم من جنى النغم أينما كان وقد عكف على دراسته وتحليله حسب القواعد الأكاديمية ، ومنهم من نشر مؤلفات جادة وأبحاث تاريخية ذات جدية علمية . وتجاولت الحركة مع المجتمع الخلف الذي فطن لأهمية الوضع ، فظهرت جمعيات فنية دستوروا الرجوع الى العرق والبيئة فقط في العالم الموسيقي ، كذلك إلى الفن والأدب عامة . إذن كانت هناك نبضة يصعب إنكار شأنها . وأبرز ما فيها هو أن القارئ بها يجملوا نصب أعينهم هذا معينا يثبت بعزم وإيمان أنهم « أولاد بلدهم » فيأتون بموسيقى تستفي من مهمهم وترسم أرضهم في الاحتفاظ بالتراث كينوع لآلهام ، وذخيرة للوصول بموسيقاهم الى الأفاق العالمية . فكانت هبة قومية ، موحدة المذهب ، وقد جمعت بينهم على اختلاف اتجاهاتهم ، وكان نشاطا ضخما واسع النطاق لم يعرف له مثيل من قبل !

وتكشف بعض أعمال يدربل عن الاتجاهات والنواحي التي كان لها أبغ الأثر في دفع الحركة الموسيقية القومية الى الأمام ، فاستحق من مواطنيه التقدير والتعجيل الذي همر شيخوخته حتى توفي سنة ١٩٢٢ في برشلونة عاصمة كتلونية من واحد وثمانين عاما .

منها أسس الصياغة الهرمونية للنغم الشعبي ، فذلك المقامات الكناسية قد استمر تطبيقها في الموميقى البوليفونية (المتعددة الأصوات) حتى أواخر القرن السابع عشر ، حينما تخلوا عنها مفضلين عليها ما عرف منذ ذاك العهد بنظام السلمين ، الكبير والصغير .

وقعلا ان هذين السلمين الحديثين ، وما يفرع عنها من مقامات عديدة بخصائصها وألوانها المختلفة ، قد مهدت الى تقدم عظيم ، اتاح لعلم الهرموني تطورات واسعة متعددة الجوانب ، وأبرزها كانت حل أيدي نوايغ المؤلفين فصارت مشروعة . ولكن بدريل لم تفر همت ولم يكف عن الدفاع عن نظريته ، واستمر في اظهار أهم ميزات المقامات القديمة . وإيمانه بأنها أساس الصيغة الملودية للنغم ، ويفضلها بعسل هذا النغم الى المهرود المتابعة ، صافيا ، واضحا ، مناديا بأصواته . فهو يربط اذن أصحاء الأغنية الشعبية القديمة بالرجوع الى المقامات التي توارثت مع الماضي البعيد ، ولا بأس مع شيء من التجديد ، شرط أن يسلم من التحريف والسخ .

ويقينا ، لم يكن بدريل يجهل أن بعض المؤلفات الألمانية في القرن التاسع عشر تخللها ألوان تستعيد تلك المقامات اليونانية القديمة . وربما كان يتهوفن أول من صرح بعيله بل ولعب بها كما يقول في مذكراته ، ثم اختار المقام الليدي (LEMODE LYDIEN) ليكتب الغناء المقدس LE CHANT SACRE في الرباعي الخامس عشر من أحل وأعظم أعماله التورية .

ولكن احادة هذا المقام الذي لم يكن يألفه المستمع الاوروبي في ذلك الحين ، ومزجه بالصيغة الحديثة بدا املايا لروح النمط القديم لنغم مقدس ، ففاز أيضا برضى النقاد .

ويقول ستارك (STARKIE) في كتابه القيم عن « اسبانيا » « ان من الغريب حقا ما فعله براهمز (BRÄHAMS) خليفة بيتهوفن عندما اخرج مجموعة من الكراسات السبعة التي ضمت أحل وأندر

بها الناشرون المروء لم تصل للهدف المطلوب ، لأنها مليئة باخطاء شوهت معانيها ، قد تكون ناجمة من تنظيم هرموني مختل ، يرجع الى ان علماء السلالات البشرية ، وعلماء فقه اللغة ، والمؤرخين ، جميع هؤلاء القائلون بابحوث شاملة حول الفلكلور ، تنقصهم لسوء الحظ الدراية الموسيقية .

وكان لكل أمة اوروبية في ذلك الوقت عالم حقق لها عملا مائلا للذي قام به بدريل لاسبانيا . ففي إنجلترا مثلا ظهر (CECIL SHARD) الذي قال في احدي كتاباته أنه لم ير البتة أن فتاة زدهر في غريبتته . إن ملعبا فيها قد أسس عن الاسلوب الخاص الذاتي لكل بلد . ويدأ هو نفسه باحثا عن الاهام في عميق ما ينبثق من الروح الشعبية ، ولم يقتصر هذا الالتزام على الانتاج الموسيقي وما له من شأن في ابراز اللون القومي الانجليزي ، بل ترك أثرا ايجابيا على مختلف الفنانين وكتاب المسرح والغصبة ، الذين كان هم الفضل اذ ذاك في انذار المذهب الجديد المقلد لكلاسيكية — (NED) CLACICISME) وفتح الطريق لكتاب ناشون مثل ولتر سكوت (WALTER SCOTT) الذي سجل في قصصه مظاهر المجتمع الانكليزي متخلدا بالاسلوب الرومانتيكي السائد حينذاك .

واذا نظر المرء في أوبرات فيبر (WEBER) وسيمفونيات بيتهوفن وأغنيات Lieder ، شويرت ، فقد يجد أن للموسيقى الألمانية التي وصلت في عصرهم الى قمة التقدم والوضوح ، لم تفضل طريقها ولم تفقد ابدا اتصالها بالروح الاصلية الجرمانية ، وهكذا كانت الدوحة في شمال وجنوب أوروبا بأجمعها .

ويرغم ان بدريل كان يدرك ان التزام المؤلف بقواعد التكنيك المنيعة عامة في كتابة الموسيقى لا يحول دون التعبير بالاسلوب خاص يكشف عن المنشأ ، الا انه ناغل كي يقتنع المؤلفين الاسبان في نشرته الشهيرة « لأجل موسيقانا » بأن يعودوا الى المقامات القديمة ، فيستملوا

ومن المسلم به أن حركة كهذه لم تشمل الموسيقى وحدها ، بل تكاثف آخرون لجعلها تشمل باقي فروع الفن والفكر . ومن المفروض أيضا أن الظروف السياسية والاجتماعية قد ساهمت في دفع الأحداث الى المصير المطلوب . ولا يتنافى ذلك مع ما نتج من نشاط فردي واسع النطاق ، كالذي قام به بكل ما اوتي به من موهبة وعلم ، متقدما المؤلفين الذين حلوا حذوه في تحقيق نهضة موسيقية ، يذكرها تاريخ الموسيقى (بالنهضة الموسيقية الاسبانية) .



ثانيا : حياة اسحق البيتز

كان البيتز الوجه البارز في هذه النهضة الموسيقية التي بشر بها بدريل وكان نجاحه العظيم اعلانا بمولد المدرسة الموسيقية الاسبانية الحديثة .

عبثا حاولنا أن نتبع شيئا من الدقة في نقل مسيرة البيتز ، أو نستخلص من فيض الأحداث التي تمثلها بها والتي تلاحق بعضها بعضا ، خيطا نستنبه به في وضع منهج يكشف بعضا من اللبس والغموض الذي يضرها . وأخيرا ، وقد تعذر ذلك علينا ، استسلمنا لما روي من أقاصيص " وحوايد " تشبه الأساطير ، أنقض بها هؤلاء الذين عاشروه أو عاصروه ، وقد اكتفى بها من سبقونا من مؤرخي البيتز .

إن البحث العلمي أيا كان المنهج والاتجاه الذي يلتزم به ، سوف يؤول إلى وضع المؤلف وإنتاجه الفني في الاطار المحيط به من حيث البيئة والثقافة ، وكذلك روح العصر وما يحمله من تطورات وتأثيرات اجتماعية وسياسية .

قالت ابنة البيتز في خطاب لها موجه للمؤرخ الناقد الموسيقي هنري كولين (HENRY COLLET) " كم مرة صفحت أبي يقول انه لم يمر عليه يوم ، الا

النغم الشعبي الألماني الذي هو شغوف به ، ولم يستغل أبدا المقامات الاصلية لتلك الاغنيات في الصياغة الهرمونية لها . وفي ذلك عمل حل مجريدها من جنسيتها باغضاعها لاسلوب هرموني يعدها عن منبتها .

ونقل لنا ستاركي أيضا شيئا من آراء المؤرخ الفرنسي في المقدمة التمهيدية القيمة لكتابه " النغم الشعبي في اليونان " : " ألا يجب البتة أن يحور النغم تبعا للتصرف الهرموني بل ينظم لمطابقة النغم الاصيل ، ثم ان الموسيقى الغربية التي مازالت حيصة المقاصين الكبير والصغير سوف تتحرر ، كما ان الموسيقى الشرقية التي تحترق النغم الميلودي سوف تتخذ مجرى هرمونيا جديدة " وهذا فعلا ما كان يؤمن به بدريل واستمر جاهدًا على مر الأيام يوزع للفنانين الناشئين أيا كان اتجاههم يوجه تفكيرهم الى عميق الاصل " العربي " وذلك وحده يكفل خلق موسيقى ذات روح اسبانية اصيلة .

وآثار اعمال بدريل ونظرياته اهتمام العالم الموسيقي خارج بلاده ، فاعترف به كرائد من رواد الموسيقى الحديثة ، وكتب عنه الكثيرون ليقبونه بفاجتر اسبانيا المعاصرة .

أما بين مواطنيه فقد اختلفت الآراء بآداء الأمر حول المبادئ التي كان يتنادي بها ، فممن من أعلن تأييده المطلق لما أنجزه الفن الموسيقي من تقدم محسوس ، واعجابه بما يسمونه التعبير السلم ، ومنهم من لم يشأ أن يرى فيه الا فنانا متحلا نظريات غيره ، من مؤلفي الغرب ، أو مقلدا لفاجتر مثلا ، ويرفض الاعتراف بأنه قد نجح في وضع الدعامة لعلم الموسيقى الجديد ، وقد أصبر هؤلاء على أن يعضوا النظر عن ما كانت مؤلفاته من أسس مقننة لقيام نهضة موسيقية قومية .

وكانت هذه معركة من أبرز المعارك الفنية التي هزت العالم الموسيقي في مختلف العصور ، والتي كان لها أثرها في تطور الموسيقى وتاريخها .

لحفظ النغم وهو في الثانية من عمره . ولم يفك الأم ذلك ، فتهتم به وتضع أصابعه الصغيرة على البيانو ، فينبهر الطفل ويصغى للزئير بشغف . ثم يدهل وينشغل لسماع النغم الذي ينبعث من أصابعه .

وهكذا بدأت حياة البيانو الفنية .

وفوراً تولى أمره استاذ كبير في معهد برشلونة الموسيقى ، وكان يشمله بمعطه ورعايته ، فأسمن له الطفل وتعلق به ، وسار في تقدم متزايد حتى الرابعة من عمره ، ورأى استاذهُ أن يبني حفلة موسيقية خصيصاً له ، فأظهر مهارة مذهلة ، أثارت الجمهور الذي شك ان في الأمر خدعة وإن احداً كان يقوم من خلف الستارة بعزف ما كان يتظاهر الطفل به أمامهم . فأخذه على خفة وطلبوا منه عزف بعض المقطوعات الاسبانية السائلة وقتئذ . ولما قام الطفل بأدائها ارجحاً لا كما تبيأت له ، اذهن المستمعون واعتفروا انهم ولا شك أمام مصححة .

وهنا تنبه والد البيانو الى هذه الثروة الموسيقية الهائلة ، وأثر ان يستغلها لنفسه ، وكان فضيل الدخل ، فيل للاستبداد فأخذ يضغط ابنه لتمرينات اجبارية على البيانو قد تدوم ساعات النهار . حتفاً عن ضرورة تعليمه القراءة والكتابة ، وأيضاً تقول ابنته LAURA في نفس خطابها الى (H. COLLET) سالف الذكر « ان مؤرخي البيانو لم يذكروا شيئاً عن ثقافته الواسعة ، مع انه لم يكن له يوماً معلم ، ولم يدرس قواعد النحو الأولية . ان أبي عصامياً كلية ، وأني اذكر قوله لي بأنه تعلم القراءة من رؤية اسمه مكتوباً بالأحرف الكبيرة في الاعلانات من حفلاته ، والتي كان يقف أمامها طويلاً يتعجى الأحرف والكلمات . ومع ذلك لم يحصل الى الثامنة الا وهو يقرأ الاسبانية كأي طفل اسباني في سنه ، عن تعلموا في المدارس . وأعرف ان أبي كان متمكناً جيداً من لغات اجنبية عديدة مثل الانجليزية ، والفرنسية ، والاطالية ، وشيئاً لا بأس به من الألمانية . وقد تشهد رسائله بذلك

ولاحقته أيام المرحس ، وكما كان يثير إعجابنا ان نرى ان الآلام والمتأهب الجملة التي تسببها له صحتة الموهنة ، لم تكن ابداً طبيعته المرححة المطفوفة دائماً . ولم يسه شعور الكتابة والحسرة حتى عندما ازدادت حالته سوءاً في أواخر ايامه ، ولم يفقد لحظة واحدة ذلك النور الروحي الذي كان احدي شيمه . ويصدق القول ، انه توفي وعليه هالة القديسين » .

وصلى أيضاً أوبري (AVBRY) عندما كتب عنه « اني أرى اسبانيا جميعها في البيانو فهو قد صورها بتعبيراته الخالصة القوية ، فصارت اسبانيا موسيقى » .

نعم ، كان حبه لبلده أساساً لسلام ، وقد يزداد عمق كلما ابتعد عن اسبانيا ، فحققت انغامه نوعاً من الوحدة الفنية القومية ، شملت جميع الأقاليم التي كانت دائماً وأبداً مبعداً للوحى . فاكسبت تلك الشخصية الفريدة ، التي وضعت في مرتبة مشاهير موسيقي العصر .

ولد البيانو في ٢٠ مايو سنة ١٨٩٠ في مدينة تورنوسا TORTOSA من الأقاليم الكتالوني في جسر مفصم بالبليلة والاضطراب . وربما كان ذلك نذيراً لما آلت اليه حياته في شق التقلبات . ويروي مؤرخه الاسباني الأول MITJANA ، انه عند ولادته لم تكن أمه في حالة تمكنها من أن تعتني به ، وكان لا يكف عن الصراخ في عصبية ، فما كان من والده الا ان طواه تحت معطفه وطلب به القرى المجاورة ، باحثاً عن قلب رحيم يسد لفته لأول قوت له في الدنيا .

واستمر الطفل في صراخه المزعج حتى كاد الرجل ان يفقد أعصابه ، فصار يركض تحت المطر الغزير في ظلام الليل الكاسح ، حتى روى الطفل ظمأه . واعتدى الأب الى طريقة يتحاشى بها هذا الاتجار المروء » .

وتنتقل العائلة الى برشلونة عاصمة الأقاليم ، ويظهر الطفل حاسة موسيقية غير عادية ، واستعداداً مشأ

الباغنية الملحة للاتلاق . وقد دفع ذلك به الى أن يفر من أهله في التاسعة ، وفي اللحظة ويندون تذكروا تسلق قطارا قاطنا الى جهة ما ، فمثر عليه لحسن الحظ حاكم الاسكوريال ، الذي نزل به في أول محطة متوجها فورا معه الى كازينو المدينة ، حيث عزف الطفل أمام جمع غفير ونال نجاحا كبيرا وكثيرا من الثنود . ثم وضعه الرجل في قطار يعود به الى عائلته . ولم يكن ذلك ما يقصده الصبي وقد تسلط عليه نداء غفي ملح يدفعه الى ما لا يدركه حدث في سنة . فترك القطار ثانية في أول محطة أخذا في الاتجاه المكسي . وكالغصن حتى دعي في عدة مدن لاجتماع حفلات موسيقية أقيمت له . وهكذا مضى قافزا من اقليم الى اقليم ثم عزف فجأة أن يلحق بعائلته ، فخورا بما ناله من نجاح ومال وفير . وكان قد ذاع صيته في كل مكان وعرف عنه انه جمع مبلغا عتريا من الثنود ، وحث ذلك طمع بعض المحيطين به ، فأغاروا عليه في ظلام الليل وهو في طريقه الى المحطة ، وألفهموه ان المقاومة لا تجدي وسوف يعرض نفسه لما لا يشتهي . ولم يتركوا له غير مذكراته ، التي كان قد بدأ في تدوينها . فصرف عن العودة لأهله خالي اليدين ، ومضى ثانية حل غير هدى وأثبا من مدينة لأخرى ، جاللا في (القارة) الاسبانية حيثما اجتلبته الظروف . متدفعا بطبيعته ، عازما على أن يشيع ضروره . واجدا في حماس الجمهور الذي أظهر هيامه بالنيتو البينز (NINO ALBENIZ) وينشاء الصحافة عليه وتأييدها المطلق له ، سندا بعض طموحه . وتشجيعا لمواصلة زخاته الفنية . ولكنه فوجيء يوما بعائلته التي لحقت به بحثا عنه ، ثم قدرت انه تحت ضغط نداء فريزي لا يقاوم فتركته مشجعة . فطاف بعدئذ على هواه ، حتى حثه حنينه لأمه بالعودة الى منزله في مدريد ، وكان يبدو وانه ركن الى الاستقرار . ووطئا عن ما فاز به من توفيق ، بدأ يشعر انه لم يتم تكوينه الفني بعد . وتحمس للدراسة في المعهد الموسيقي ثانيا . حل يد أعظم أساتذته حتى فاز بالجائزة الأولى ، وكان في غضون هذه السنوات القليلة لا يعمل مناسبة ليقيم ينفه ، في مختلف الحفلات الموسيقية ، وأمام المعجبين به من صفوة

وتخرج الطفل في اتقان فنه في معهد برشلونه . ولما بلغ السادسة أخذته امه الى باريس ليتعلم على يد استاذ من اكبر معلمي البيانو في ذلك الوقت . ونظرا لتفوقه الواضح المتميز رأى استاذ ان يعده لامتحان القبول في المعهد الموسيقي القومي ، المعروف بأنه اختبار صير صعب الاجتياز . وجاء اليوم المشهود ، وتقدم الطفل واعترف الممتحنون ببراعته الفريدة في عزف أصعب التمرينات وأعدها ، وهو هادئ في غير اضطراب . وقد غلبت عليه براعة الطفولة المفتحة إذ كان دون السن المقرر وقد دهشوا وأجمعوا على انه ذو موهبة قد يكون لها شأن في عالم الموسيقى . وفي هذه اللحظة الحرجة ، إذا الطفل يلهو في شاكل عنهم ، فإذا به يسحب كرتة من جيبه ويرشق بها لوح زجاج كبيرا تطايرت شظاياه في دوي صنيف فوجئت به لجنة التحكم . فقررت فوراً ارجاء قبوله لمدة سنتين حتى يصل الى السن القانوني للقبول في المعهد .

وبعد هذا الفشل ، اذا اعتبر فشلا ، طاف به والده في أرجاء البلاد عارضا مواهبه في سلسلة حفلات موسيقية متواصلة ، فخورا بنجاح ابنه الباهر وتكرمه كعازف موهوب للبيانو أو كصبي زمامه . وصعبا بالمكسب الوافر الذي كان في أشد الحاجة اليه . فبدأ يشعر الطفل بمدى استغلال والده له ، والتحكم فيه ، حتى تنبهت فيه حاسة التحرر في هذا القيد الجبار .

وعقب حوادث الشوة الاسبانية سنة ١٨٩٨ ، نزحت عائلة البينز مرة أخرى من برشلونه الى مدريد العاصمة . وقبل في المعهد الموسيقي ، وكان إذ ذاك في الثامنة ، فهيأت لها الظروف شيئا من الاستقرار اعتمادا على ما يملكه الابن الموهوب من رغد العيش . وكان قد عرّف القراءة وتلقى بها . واكتشف (JULIUS VERNE) وشغف به ، وقد نفذ الى أعماله . وقيل عنه أنه حرك فيه روح المغامرة والأسفار البعيدة ، حتى أصبحت حياته منذ ذلك الحين سلسلة مغامرات وأسفار مستمرة . وربما كان الأصح ان ما أروع به هذا الروائي كان يتجاذب مع ميله الفريزي للمخاطرة ، وحاجته

اصباني الأصل رحمة به ، فيها له الغذاء والنوم فقط لا غير .

ويلعب الحظ دوره ويعطف عليه أحد رواد المقهى من الاسبان من منظمي الحفلات الكبيرة ، وينظم له سلسلة حفلات موسيقية عبر المدن من الأرجنتين الى البرازيل حتى فنزويلا في أقصى شمال تلك القارة الأمريكية ، عارضا مهارته في العزف على البيانو ، محاطا برعاية السلطات الرسمية التي غصصت له حرسا خاصا لحمايته . ويشارك هذه القارة متجهيا نحو جزيرة بورتوريكو سعيدا بما حازره من فخر وبكسب وفير ، ولقي فيها التوفيق ، وقد سبقته إليها شهرته كعازف ماهر ومرئجل ملهم . ثم تابع جرحه حتى وصل ميناء ستيابو في أقصى جنوب جزيرة كوبا ، ويحكى عنه فيها بعد كاتب كوبي أنه في ليلة وصوله أعدت له أولى حفلاته الموسيقية ، ولي نأيتها قبض عليه البوليس بأمر من والده الذي كان علم من الصحافة بوجوده في تلك المدينة ، وقاده الى هافانا العاصمة ، ولوجبه الابن بوجوده في مكتب تشير فضاعته على أنه يخص أحد مفتشي الجمارك الكوبية « يا لهوك الصدمية يقول الصبي ، الذي نضج وشا خلال تلك السنوات الأربع التي اكتسبته خيرة وشهرة ونفودا ، غير أنه لم تخدور عزيمته ، ودافع عن حسن نواياه حتى حصل على موافقة والده وذهب يا ابني ، أنك تمومت أن تطير بأجنحتك ، فابحر مسرعا الى الولايات المتحدة التي ستدوق فيها ألوان الفاقة والذل والاكرام والتدليل .

ويحكى أحد مؤرخي الاسبان ، أن البنيز أنفق في نيويورك كل ما ادخره من نقود ، اذ لم تقنع الميزات الفنية بمواهبه حتى أنه أجبر أن يبحث عن الرزق حيث وجد . فكان ينتظر الساعات الطويلة وصول البواخر الاسبانية لنقل الامتعة والبضائع . ثم قبل اصحاب حانات البحارة بأن يعزف موسيقى خفيفة في ساعات الانتظار بين باخرة وأخرى . وكانت أياما عصيبة ذات فيها مرارة الضيق والكرب ، ولكنها لم تؤثر على روحه المرحة المتضائلة . وكان قد فهم الكثير من طابع الأمريكيان وهواياتهم ، وعرف كيف يستميلهم ، وفكر

المستمعين . ولم تقصر الصحافة في تشجيعه وحثه على التقدم . ومع ذلك شعر كمن ضلّ في الميادين . واستيقظ في شيطان المغامرة وقد قويت وعززت شخصيته الفنية وهو بعد في الثانية عشرة فهاجر لين العيش ونزح الى الاندلس التي كان يكن لها حنينا خاصا . ولقي فيها ترحابا بالغا ، فهبت له الحفلات الموسيقية أينما ذهب .

واجتلبته مالفا وشرناطة واثنين بيها . وهنا أظهر مهارته فاشقة في ارتجال النغم الذي يقترحه عليه المستمعون فيهمون به ويشملونه بمطعمهم ويظهرون تلوهم لهذا الأسلوب الفني ، ويحمس البنيز أكثر وأكثر فيختار موضوع موسيقى (THEME) لأحد أساطير المعهد الرومانتيكي مثل شويان ، وشومن وشوبرت ، وليست ويرليوز . ويعزفه ارتجالا فيثير حماس الجمهور وتأيد نقاد الموسيقى أ

ولي ذات يوم وهو في قدامي علم بوجود محافظ المدينة . ولي نهاية الحفلة ، وبعد أن صفق له طويلا ، انقرد به وهنده بأنه سوف يقبض عليه إذا لم يعد لوالده فورا . فحذر الصبي وهام على وجهه ، ورأى البواخر تتحرك في ميناء المدينة الى حيث لا يدرك . ولم يدر الا وهو في عرض البحر وقد انزل داخل سفينة اسبانية على أهبه الرحيل الى أمريكا اللاتينية ، وينكشف أمره . ويتمز المفاجأة كل من كان على الباخرة ويرتلك الموقف ، ثم يظهر من بينهم من عرف « البنيو البنيو » وأجمعوا على أن يحملوه حتى بيت لي أمره . فقدم لهم من ذخيرهته الفنية سلوى لأسمتهم الطويلة . مما حثهم على أن يدبروا له بعضا من النقود التي لم تفي دينه من ثمن التلكرة . وتلتزم الباخرة بمقتضى القانون البحري بأن تتركه في أول ميناء يصادفها ، وكان بونس أبرس عاصمة الأرجنتين في أمريكا اللاتينية . ولم يكن معه الا القليل من النقود وبعض توصيات لأشخاص مطلوب منهم مساعدته . ففاس ماقاس في الأيام الأولى من الحرمان والقلق وهام النهار بطوله جاثما ، باحثا عن عمل أي عمل يجده شر الزم في العراء . فاعله صاحب مقهى

الى الولايات المتحدة في صحنه فرقة موسيقية دون المستوى الفني ، وكانت رحلة مليئة بالمشاق ، غنية للآمال ، فأسرع بالعودة وحده الى بروكسل والتحق ثانية بمعهدنا . وهنا حدث ما لم يكن في الحسبان ، فإذا الشاب ذو السابعة عشر يتمتع ، فيسلك حياة مختلفة هائلة كثيرة الضوضاء ! ويعتزو مؤرخه كاستيرا CASTERA ذلك الى مصاحبة أولاد سوء ، فعالم لرفقتهم وقد تسلط عليه أحدهم من أبناء أمريكا الجنوبية الغارقين في حياة الفجور والذي أفرط في ممارسة الرذيلة بكل ألوانها حتى انتهى به الأمر بالانتحار وهو محموم ، وقد سئم الحياة . وعلم سفيرا سانيا في بروكسل بفداحة الموقف وتأثيره الأدبي والحلقي على الشاب النابغة مما أجبره على التدخل السريع الصارم مثلما البينز بإعادته لمائلته مقبوضا عليه اذا لم يعد الى رشده . ولم يقاوم ، وقد حان موعد الاستعداد للاختام النهائي ولم يتبق له الا شهر واحد . فعكف البينز على الدرس بحماس ، مصر على أن يعرض الماضي يتفوق بثبت مهاربه الفنية الفريدة ، فإذا به يفوز بالجائزة الأولى الاستثنائية . وكان في ذلك تشريف لاسائلته فهيتوا له تحت رعاية المعهد سلسلة حفلات عبر عدد من المدن الاسبانية ، أسفرت عن نجاح فائق وريح وافر ، أتاح له لن يحقق حلمه عزيزا عليه ، فلحق بلميسيت LISZT سنة ١٨٧٨ في بوخابست عاصمة وطنه المجر حيث كان في جولة فنية . وأكرم للموسيقى الكبير لقاءه وأحاطه بحفظه وتصديره ، فتيه البينز الى فايمر (ألمانيا الشرقية اليوم) ثم لما وأثمر هذا الاتصال الفريد عن تحول في تطوره الفني . وكانت تطول الأحداث بينها حول الموسيقى والموسيقين . ولم يبخل عليه بالتوجيهات الفنية العلمية التي اكتسبها من خبرته الطويلة وكانت تجمع بينها الموهبة الفنية والنية المثالية ، ثم الايمان الحي الفعال والحيوية الفياضة . بل ان اتصاله بلميسيت فيه فيه أيضا حساسة الايمان الذهني ، التي تدرجت سريعها حتى صارت وكأها حالة تقوى وروح تملكك مشاعره . فتوقف في طريق العودة عند أحد الأديرة واعتكف في خلوة ، مقتنعا في اخلاص انه خلق للحياة الصوفية ، وعاش أسبوعا في عزلة تامة

في شتى الحيل ومنها أن يضع قطعة نسيج على أصابع البيانو ثم يجلس يظهر ويعزف بأصابعه مكموسة . وصقفا له وهاما به ، وهكذا وبفضل هذه الخدعة البهلوانية الجذرية بللاعب السيرك ، حصل على تقود أناحت له الذهاب الى كاليفورنيا ، ففوجيء بترحاب من رجال الجالية الأسبانية .

ولكن في عمق ضميره لم يكن لتلهيه ضوضاء التصفيق ولا حرارة التمجيد ، ولا سحر المكسب الوفير ، هن الشعور بأن تلك الخصوصية التي تزين مواهبه سوف تلبل يوما ما اذا لم تخضع للتلهيب الأكاديمي فزم على العودة الى أوروبا مارا بانجلترا حيث رجب به جمهور ليفريول ، ولندن أهما ترحيب ، ثم توجه الى لينيز في ألمانيا وانتسب الى المعهد الموسيقي ، راضيا في اكتشاف وسائل التنكيك الألمانية والاستفادة منها ، فإذا الأسائلة تقدر فيه نبوغه الفذ ، مما حث البينز على الاستقامة والاستقرار حتى نفذ آخر قرش مما اقتصدته في كاليفورنيا وانجلترا . فلم يجد أمامه الا العودة الى بلاده .

وتراعى لبعض مواطنيه من المعجبين به أنه قد آن الأوان لوضع حد لهذا التشرذ الذي لا وهي فيه ، والذي حرمه من المثابة في التعليم ، فيسمون جامدين ليقدموه للسكرتير الخاص للملك الفونس الثاني عشر ، الكونت دي مورفي ، الذي اشتهر في عالم الفن بغيرته الموسيقية الواسعة وتأليفه العديدة ، وميله لمساعدة وحماية المواهب الناضجة ، فاكتشف فيه من أول وهلة موهبة موسيقية طليعية خريزة ، ورأى أن يقدمه بدوره للملك الذي جاد عليه نوا منحة تؤهله للاتحاق بالمعهد للموسيقى القومي في بروكسل عاصمة بلجيكا ، وحيث وجد من تبنى ارشاده الى الأسس الأكاديمية الصحيحة التي أبعثته عنها حياة الاضطراب والقلق التي ما زال يفتقلها ، فعكف جادا على دروس السولفيج والتأليف علاوة على التدرب الصحيح في العزف . . . فهل سكين البينز ؟ أبدا . لقد ضاقت نفسه بهذا الهدوء السرتيب ، وهبت فيه غريزة الرحالة ، وألقى بنفسه في مغامرة جديدة زاهدا في كل مكان ينعم به من استقرار ملدي وعلمي ، وأبحر ثانية

وفرنسا ، واضعاً حداً لحياة القلق والتشرد والاضطراب . ويستقر في برشلونة وتحول من برهيمي هائم متقلب إلى زوج مثالي ، وقد ركن مؤقتاً إلى الحياة العائلية السليكة . ولم يلبث أن حشه سلطان المغامرة ودفعه إليها إلى المجازفة بما يملك في إحدى عمليات البورصة المالية المغرية . وإذا هو ينجس كل ما اقتصده في السنوات الأخيرة فيضطر إلى الزواج بمائتة إلى مئتين المصافاة والانتجاء إلى المكسب السريع ، بإعطائه المزوس والحفلات الموسيقية . وكان أن أنجب من الأطفال ثلاثة ، ثم تتعقد معه شركة (FRARD) في باريس على سلسلة حفلات خصصت واحدة لمؤلفاته الشخصية . فكان ذلك أول عرض لأعماله في فرنسا وقبول باستحسان عظيم . ثم بلغ لندن وعطاف في مدن إنجلترا حتى اسكتلندا ومنها إلى هولندا وألمانيا . وتستمر هذه الحياة المثقلة المنقلة المثمرة عشر سنوات ، ولم يقنع البيز بهذا النجاح الزائل ولم يزوهه ، ولم يرط طموحه استعراض مواهبه ومهارته كعازف بيان (VIRTUDSE) فقط .

وتعتبر سنة ١٨٩٣ هذه نقطة تحول ذات أهمية خاصة في حياة البيز . فيعود إلى باريس لينتقي بأصدقائه من صفوة الموسيقيين المعاصرين ، ويشهد التاريخ أن فرنسا لم تر عهداً ذاخراً يمثل هذا القدر من هذه المواهب الفنية وملقى الفنانين على مختلف ألوانهم وجنسياتهم الذين يؤمون إليها من الأقطار الأجنبية . وكانت باريس عموماً للآراء الموسيقية الثيرة ، والمناقشات الحادة الحارة التي تصل أحياناً إلى حد المصاروكة الكلامية الكتابية بين المحافظين من أنصار فاجنر وبيتهوفن ، وأصحاب المبادئ الحديثة بنقادتهم المشتعلة للبعد عن التقليد الأسمى . وضرورة إحياء الروح الفرنسية الصميعة . وكانت الحفلات الموسيقية غير قاصرة على الموسيقيين وعبي الموسيقى ، بل كانت تجذب الكتاب والمثليين وخصوصاً الشباب المثقف الواعي ، وتتصف بكل مظاهر الحماس ، وتعتبر هذه الفترة من أبرز الفترات الموسيقية التي اختصت بها السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر حتى بعد الحرب العالمية الأولى .

وتكشف وزهد ، يضي الساعات الطويلة بين العزف على الأرض والتعب فيجدل إليه أهل الدير بالانغماس الكتابية التي كانت تبعه كل البعد عن المعنى الروحاني الخالص ، فلم يفت ذلك على رئيس الدير الذي كان ذا فراسة وحكمة والذي لم تحمده مظاهر الافتتان الديني التي حلت بالبيز ، فعرض عليه سنة اختيار خارج الدير ، ثم يجده في انتظاره ، ويقول البيز « أنه كان في نيتي العودة إلى الدير ، ولكني وجدت نفسي وقد أبحرت في اتجاه أمريكا » .

وكان في العشرين من عمره . ويعمل البيز هذه التزوة الأخيرة بأنها لم تكن استجابة لروح المغامرة فقط بل أيضاً لاثبات ظهور مؤلف إسباني ناشئ يقدم أعماله بنفسه ، وقد نسي الدير ومن فيه . وكانت شهرته تسبقه إلى مدن أمريكا الجنوبية ثم كوبا والمكسيك ، حتى أن أحد النقاد كتب عنه : « أبتظر أن تعبر آلة البيانو هذه بانغماس أحمل وأصق ما إلى به أصابع هذا الشاب الموهوب ؟ أنه ذوقه ومغناطيس في الألوان ، ومنها إلى نشاط حماسي وجرة تنبه حاسة المستمع . ثم يسموا بالتعبير المتناسق الصريح الصافي بفضل الحفة والبراعة التي أنعمت بها عليه الطبيعة ، عناية على ذلك أنه يتمتع ببيئة أنيقة جذابة قد تسحر مستمعيه وتستميلهم إليه » وعند العودة إلى إسبانيا أقبل على إدارة جوقة مسرحية للزرزولة ZARULA طاف بها ، من شاطبة على البحر الأبيض إلى الجنوب الأندلسي ، ولم يصادفها النجاح الذي كان يتوقعه ، فاضطر أن يقدم إمكاناته الشخصية لاقتناز المؤلف ، متبرها بحفلات موسيقية خصص ريعها لمرتبات أفراد الفرقة ومصاريف انتقالاتها . وحرر نفسه من هذا القيد الذي لم يخلق له ، عائداً إلى برشلونة ليقدم لجمهورها الكثير من مؤلفاته . التي كان يحلف على كتابتها في أوقات فراغه . ويقال إن هذه القطع التي كان يشرها بينا وشمالاً يزيد عددها من المائتين وخمسين قطعة .

ومضي الأيام ويتزوج البيز سنة ١٨٨٣ في الثانية والعشرين لاهية بيانو تلميذة له من عائلة فرنسية نصف إسبانية من سكان جبال البرانس التي تفصل بين إسبانيا

برشلونة ، وعاد البني إلى باريس مهزوما خائب الأمل ، بعد أن شرح وجهات نظره وآماله من تفهم معاصريه الأسبان لتوايه الطيبة في حفل تكريم أقيم له في مدريد العاصمة . واستمرت اسبانيا تتلوق أوبرات فردي ومعاصريه الطليان ، في حين أن أوروبا بأجمعها كانت تمجد البني . وهذا مثل من الأمثلة ، وهو أنه عندما عرضت في بروكسل عاصمة بلجيكا مسرحيته الغنائية (PEPITA JINENEZ) حدث ما لم يكن يتوقعه البني ، فقد قدم سفير اسبانيا في بلجيكا في ختام الحفلة ، وهنا مدير المسرح معلقا أن ملك اسبانيا قد منح وسام الفونس الثاني عشر من طبقة كروندور ، ووسام جوق الشرف من طبقة فارس فلاند الاروكسترا . وفي ذلك دلالة على موافقة الملك على النهضة الموسيقية التي يتزعمها بعض الموسيقيين ، وفي طليعتهم بدريل والبني ، وحلم رضاء من الحركة المضادة لها ، ولا عن موقف المعارضين للمشاهير الذين عملوا على عدم نجاح مسرحيات البني في اسبانيا كحركة رجعية تسببت في أن الكثير من فناني اسبانيا من رسامين وكتاب وشعراء قد رحلوا إلى الخارج .

ووصلت باريس أخبار ما ناله البني من نجاح وشرف في بروكسل ، فهبوا له أصدقاؤه ومؤيدوه استقبالا باهرا . ولكن كان البني لم يبرأ بعد من المرض الذي اعتراه في لندن في سابق الأيام وبدأ عليه آثار الأحداث المضطربة التي عاشها . وقد أنهكه ما قد قام به من جهد يفوق قدرة البشر ، فتدهورت صحته حتى أن أطباءه قطعوا الأمل في شفائه ، فقتل إلى اسبانيا سنة ١٩٠٦ ومكث بها ما يقرب من السنتين ظهرت عليه فيها علامات النكساسة وأنجز مسرحية (LANCELOT) التي عرضت في مدريد ، ولكنه لم يمانع تماما وقد عولده المرض وعولده الجنين إلى فرنسا ، فتصحبوه بالذهاب إلى (NICE) في جنوب فرنسا لصلحية مناخها ، ولم يكف عن الكتابة ، ولم تقل ذخيره الفياضة . وفي هذا الجو المغمم بالقلق والمغموم أكمل الكراسي الرابعة من مجموعة « ايسيرا » والتي حلت إلى العالم وصيته الفنية ، وهي لب حصه

ولم يفت ذلك هل البني ، ولم يخفف من تقلبيه الخالص للقيم الموسيقية المعاصرة ، واستمالة هذا التباين في الاتجاهات وفي صدق الدخاع عنها . وطابت له الإقامة في باريس فاستقرت فيها وجمع بين حبه ما باعترافه بجميل الضيافة ، وما يكنه من عتيق الاخلاص لوطنه .

وفي باريس حيث عاش الستة عشر عاما البالية له من حياته ، تظهر مؤلفاته تباعا ، ويتطور أسلوبه بحيث لم يعد ينبع النظم كيا تتلحق الكلمات بلون جهد ولا اعداد سابق . فقد أثرت فيه خبرة الأيام ، والتشرد على الاكاديميات الموسيقية والاتصال بمشاهير العلماء . وقد هرب الحب والألم ، فطبعه بشق . الاحاسيس ، والحواس التي تتجلى في موسيقاه . ويختم فيه ميل إلى أن يستودع النظم أحمل وأنبيل المشاعر الانسانية . فزعم على أن يرتفع إلى أفق احلامه مؤهلا بلغة فنية تصل إلى صديق حسن السمع . . . وهكذا يجتق رسالته ، فيقام اغراء الازجال ، ويضمخ وقتا في غير طوع إلى التركيز على التشكيك الموسيقي الذي تجمل في مسرحياته الموسيقية .

ولم يضب عنه ما يدين به لبلاده والتي أبعدته الظروف عنها ، فكان يلعب اليها مرورا لينظم الحفلات للموسيقية لمؤلفاته ومؤلفات معاصريه من الأسبان والذين اقتنعوا انصارا بالمذهب الذي يتلخص بالعودة بموسيقى اسبانيا إلى أصالتها ، فكان يتردد طورا على بلده ، وأخرى على مختلف البلاد الأوروبية لعرض أعماله . ومرض يوما في لندن مرضا خطيرا ، وأشيع أنه توفي فأبنته الصحافة والموسيقيون والفنانيون بصرارة . وقوبلت عودته إلى باريس بترحاب حار .

ثم لراه وقد استأنف رحلاته إلى اسبانيا ومعه مشروع واسع لتجديد وعرض سلسلة أوبرات كتلونية كعاد أن يطبعها الزمن ، وكان البني يرى أنها ثروة قومية يجب احيائها ، وولشت محاولاته التي كان مهد لها وقد بشرت بنجاح تام . ويؤول هذا الفضل لؤامرة مدبرة من جماعة المعارضين ، وكان شعارهم أن الفن والمسرح لا يتفان ، وتتفاقت الحركة على غير انتظار . فترك

تعبير في قد يثبت في فترة معينة من التاريخ الحضاري ، ويحصل من الفنان ثمرة لمواهب مختلفة اختص بها عصره .

كما رأينا أن البيز بدأ بحكم صباه الفني ، وصغر سنه اندفع في ركاب الموسيقيين العالميين في ذلك الوقت من أمثال ليست وشوبرت وشوبان وفير وغيرهم من نوابغ المدرسة الألمانية ، النمساوية على الأخص ، مقلدا أساليبهم الرومانتيكية بكل ألوانها ، في قطع خفيفة صغيرة ترضي حساسه وتجلب له النجاح السريع . فساهمت فعلا في اظهار مواهبه النادرة وحقت طموحه الفني ، غير أنها كانت بعيدة كل البعد عن ذاتيته ، ولم تحض تلك الفترة القصيرة هبّا ، بل كانت له بمثابة فترة اجتياز وفهم يسرت له التعرف على ذاتيته ، وتبلورت خلالها حقيقة جعلته يدرك أن قلمه لن ترسخ في طريق ليس طريقه ، وعنه شعور داخلي قوي ينادي بأنه إسباني الأصل وإسباني الطبع ، فكانت انطلاقه واضحة ، ثابتة ، معززة بكل ما اكتسب من نضج ، وبما أنه أن الفن تعبير قومي وقد ساهمت مقابلته للموسيقي الكبير ليست في هذه اللحظة التي من شأنها تفتح له آفاقا جديدة وسوف لتأصيل نزعة الارتجال التي تتميز بها موسيقاه . وهكذا كان ، حيث تعبيراته في مختلف كتاباته المدهية ، وفي جميع مراحل حياته الفنية على أن الهامه ينبع من تربة بلاده دون غيرها ، وأنه يغمس قلمه في دمه ليعبر عنه .

كان البيز يتجول بروحه وذاكرته في كل أنحاء وطنه معبرا عن كل بقعة فيه بخواصها الطبيعية والإنسانية ، من المظاهر الدينية الشعبية ، إلى فنونها المحلية ، ففيل أن هذا فن جغرافي تصويري ، وأنه يخلو من الشاعرية . نعم ، ذلك إذا كان التعبير وصفاً بالمعنى المعروف . إن إسبانيا بأكملها عملة في موسيقاه تنبض بكل ما فيها من حياة متاججة ، وآلوان باهرة . ولكن البيز ، نظرا لقسوة طبيعته القلة المتشجرة ، لم يفر على الرضوخ لقيّد معين يحدده المظاهر المرئية ، ولذلك فهو لا يفسن التعبير التفصيلي . وإن الحاسة الشعرية هبة ربانية ، تتلمس البعث من عالم الخيال إلى هيئة تعبيرية تميز لها الخلود . ولذا قد تحمل أعماله الدلالة على أنها وليدة انفعال

وتفكيره ، ثم يحى ، خريف سنة ١٩٠٨ وهو لا يقوى على القليل من الحركة بين سريره ومقعدته وكتب أربعة (MELODIES) أحدها إلى صديقه (G. FAURE) ثم يتصالح أصدقاؤه الفرنسيون في التخفيف عنه ، فكان يزوره البعض يوميا . وتركت باريس (MARGUERITE LONG) حازقة البيانو الشهيرة وأخذت منزلا بجواره لتكون بجانبه ، تعرف له مؤلفاته وتقرأ له الساعات الطويلة ، بينما اجتمع باقي أصدقائه في باريس ، ومنهم ديوسى وداندي وآلوا واقتصرحوا على الدولة الفرنسية بأن تمنحه وسام الشرف من درجة فارس . وكلفوا صديقه المؤلف الأسباني جرانادوس بأن يذهب إليه خصيصا ويقدمه له ، فوجد حوله الكثيرين من الموسيقيين ومشاهير المازفين الذين سجلوا أعماله بالآلهم ، وفي مقدمتهم الثلاثي المبرقي كارتو حازف البيانو ، وثيو حازف الكمان ، وكازاز حازف الشيللو . وكان تأثر البيز واضحا ، وقد أدمعت عينه . ولم يمهله القدر فتوفي في ١٨ مايو سنة ١٩٠٩ دون التاسعة وأربعين يومين .

أما إسبانيا فقد أكرمت بالأجاءع الموانع القد الذي أخرج منه بلاده من ظلمات الأجيال ، وجعل لها صوتا عالميا ، حتى خصومه السابقون قلموا بواجبهم بكثير من الشائخ والمحشوع وعندهما وصل جثمانه إلى محطة برشلونة ، استقبل أهل كتلونية الابن للمجد استقبالاً مهيبا ، وحزفت للموسيقى أعمال بيتهوفن وفاجنر وفوربه ، تحت العلم الأسباني .



ثالثا : المناخ الموسيقي في إسبانيا في عصر البيز

لم نر قصة حياة البيز والأطوار التي مر بها ، الا تمهيدا لفهم أعماله عبر التطورات الفنية التي انتمل بها ، وذلك للكشف ما تكنه حياته وأعماله من ظواهر تكمل بعضها بعضا . وقد يدهونا ذلك أن نسلّم بأن للموسيقى

تعبيراتهم الموسيقية حتى ان خلق هذا بالمؤلفين الأوربيين ، ومهم من امتدت ايديهم الى اسبانيا البلد التي تعتبر من أفنى بلاد العالم من حيث فزارة النظم وتعدد الايقاع الشعبي . أنه ذخيرة لا تفتى ، وكثر يعتر به اصحابه . وقد تجملت هذه الظاهرة في الكثير من اصنام ذات الطابع الاسباني الشرقي ، والتي اكتسبت شهرة عالمية .

كذلك كان البنيز أبعد من الخفوض لأي التزام كان ، وعقيدته أن الالتزام قيد عظيم وعبد ثقل قد يعوق ويضعف المواهب الذاتية ، ولم يكن مجرداً منه على القواعد الكلاسيكية القائمة وقتئذ باطاراتها الصارمة ، ولا تحيزاً لن نادوا بالتخلي عنها ، ولم يفضل الطريق ، طريقه الذاتي . ويرأوه افرأه الانحلال . ولكن لم يعد يحلو له ان يقتصر شخصية صانف بهومي ، يستخلص نتجاً براقاً وقتياً من التشبه بالغير . ولقد كان تأثير (ليست) للمجري عليه قاطعاً ، لانه أصاب منه ما كان خامساً عليه ، كما في عميق روحه فانار سيله .

هذه العوامل الدالة على نزعة تحررية شاعرية ، بررت ما ارتفع حوله من أصوات تنادي برومانتيكية البنيز ، استناداً لبعض المؤثرات البيكولوجية التي تتجاس مع ما اختص به الأسلوب الرومانتيكي ، وفي طليعة هذه المؤثرات عدم تسلط العقل الواعي على الوعي ، وكأنه وقد قدر عليه ان يستجيب الى نداء شبه بالبرية . ما جعل جرانادوس Granados يكتب فته في خاتمة صفحاته « مشاهد رومانتيكية » : ان البنيز يؤلف موسيقاه في حالة انفعال واندفاع وموتيتي » .

ان ظاهرة التحرر من القيد هذه لم تكن عن انحراف غير مقدر للمواقب ، ولا رغبة في الانفراد بالمجاه مغاير للنظم السائدة حينذاك ، فقد رأينا البنيز بعد شوط مجاريه الاولى في التقليد والركض وراء سراب المجد الزائف ، وقد ركن الى التحصيل العلمي متملداً على يد اساتيله ثم منرساً ، وقد تلمذ عليه عدد من الموسيقيين الفرنسيين والاجانب المرموقين ، مقتنعين

عاطفي ، هب عليه في لحظات حزين شديد لبقعة ما من بلاعه ، او نفخ همس به شوقه لها ، أو رنة ايقاع معين ألبيت مشاعره . فنفلق بما توجهه إليه من شق التعبيرات الحارة الخالصة . وهكذا قد يرجع الانفعال الفني الى أصل معين ينبع من روح الفنان وخصيلته . أمكن اذا والحالة هذه ان ينسب الى موسيقى البنيز انها تصويرية ، وكيف يتحج له أن يوفق بين هدف التصوير المرمي للموسى وخصيخته العاطفية الحماسية المضطربة دالماً ؟ ولم يكن البنيز يجهل طموال السنين التي قضاه في الحارج . الاحداث السياسية المضطربة التي تغلق مواطنيه ، ولا الفتن التي تفرق بينهم ، ولا ما كاد يسود البلاد بين آن وآخر من الاضطرابات الداخلية التي أثرت كل الاثر على التقدم الحضاري عموماً . وقد قال يوما في مواجهة صحيفة في باريس « أنه ليس للفنان ان يتحيز للمنازعات السياسية ، ان ذلك لا يجدي ولكنه لا يعني مطلقاً فقدان شعوره الوطني ، فعل الفنان الحر أن يشرف بلاعه ايها كان ويكمل ما اولى من مقدرة وينبغ » وكانت هذه هي عقيدته . وتشهد اعماله بأجمعها انه مؤمن بها أمين عليها ، ثم أنه لم يكن يهتم بالمذاهب الفنية ولا بمختلف الاتجاهات الأكاديمية ، ولا حتى بهذا العلم الحديث الذي كان يشغل بال علماء الموسيقى حينذاك ، ويغتهم على البحث في خصائص الشعوب وأصول السلالات البشرية ، حتى ملأت الابحاث صفحات المجلات المختصة في مختلف الفنون وكان في ذوق العصر التباهي بعرفتها والتصديق عليها .

وهذا يعني ان البنيز شاعر منشد « رابسود Rapsoe » ومعجزة هذا الفن ، النابع من الجلود الاسبانية الاصلية ، ان مؤلفه لم يفتقر ابداً من النغم الشعبي الاصيل ، ولم يكن يستعمله ما كان يسري في الاوساط العلمية الفلكلورية المنتشرة من أوروبا الشرقية الى روسيا في ذلك الوقت ، وتأثير هذا التيار على المؤلفين الناشئين . ثم نحس البعض منهم بجمع النغم الشعبي واستعماله في مؤلفاتهم الاوركستالية . ويتجسم ذلك في رغبتهن ، واحتياجاتهم لتجديد إلهامهم ، وتطور

حينه على ما ينبغي ، وكان ضميره يوحى اليه ، ان
الاندلس جنة الله في ارضه ، على حد قول مثل أسباني
قديم ، وكان واقعا ايضا ان موسيقاه مبنية على النغم
والإيقاع ، بمعنى الغناء والرقص . فكتب عن اسبانيا
باللغة الاسبانية . وحقق هكذا التعبير عن خالص
شخصيتها . ونقل عن صديقه (Chabrier)
الفرنسي تلك الحكمة البليغة « اذا كنت اذعنت لآغراء
الغرب لكان فيه ضياعك » وذلك يعني ان الاستسلام
الكلي للتأثيرات الخارجية ربما أدى الى انحلال
الشخصية ، وسبب التهاون في ابداء ثروة أصلية جمعتها
إجيال الاسلاف عبر القرون .

اذا لم يندع البينز نفسه عندما قال « اني عربي » ولم
يكن يقصد استعمال الغير بما في تلك الصفة من طراقة أو
غشافة للمالكوف ، فإن طبيعته بكل ظواهرها تنطق بأنه
من الشرق ، فلم تغفل عبقريته السبيل ، فقد تحمل
تأليفه بأجمعها الدلالة على أنه عربي السجية ، عميق
الآمان بها ، فلم يحد في نفسه ما يحمله على الدائرة
والالتواء . فأرضى الهامه الغريزي ولم يكن يملك الا ان
يرضيه . وهذه النقطة بالذات أثارت جدلا بين مؤرعي
البنز . فمنهم من عمل في تحزب مفروض على مقاومة ،
بل وهدم الواقع التاريخي ، ماسحاً ما قلعه علماء
التاريخ من براهين ما زالت ملموسة ، تشهد بأثر
الحضارة العربية في الجزيرة الأيبيرية . ثم منهم من أخذ
موقف المحايد النزاه ، ولا يلبث ان يخونه تمصبه الخفي
في دفاع مفتعل عن جانب على حساب الجانب الآخر في
تحفظ مدروس ، متفافلا ، متجاهلا لجل الأمور . وحل
نقيض هؤلاء نرى العالم المنصف حقاً ، الذي يأبى
تحريف الواقع التاريخي لغرض في نفسه فيلتزم بصحة
الحدث التاريخي وتطوراتهِ وتناججه وهؤلاء كثيرون
أيضاً . فمنهم العالم الموسيقولوجي البحث ، الذي
يصوب بحثه نحو النص الموسيقي المكتوب مستخلصاً
من العناصر الأساسية التي يتخلها أداة لتحليل موسيقي
تفصيلي ، يني على أسس علمية نتيجة قاطعة ، وهي ان
هذه موسيقى آتية من الشرق البعيد .

بكفائه ، متأثرين به ، فبرهن بذلك على ان روح
الربسود السطيق ذات الدم الحار ، لا تتعارض
والواقعية ، فكان واقعا في تصرفاته ، عالي البال عما كان
يلا لجلو الفني من تيارات رومانتكية واقعية كانت أو
انطباعية . ولكن من البديهي أنه قد جنى الكثير من
ألوان التجارب التي مر بها او مرت به ، ومن اتصاله
بالعالم والعلماء ، بروح واعية يقظة ، تشهد أعماله في
هذه الآونة وحلى مدى ما وصل اليه من خبرة فنية
وتفوق . ولم يعد يستعصي عليه شيء من مهنة التأليف
ما شاء ان يفتخر منها .

وقد رأينا ايضا ان حياته في الغربة لم تكن لتحرره من
الاتصال الروحي بأرض مولده . فمد ان يرحل بلاده
قلبه وحده كان هاديه ، فلم يشعر أبداً بضياع وقسم
الشتات المحروم ، وعقيدته ان اسبانيا حية غائلة ، ما
دامت ترقص وتغني . فكان لها رسولا ولها ، مليناً لها بما
اوتي من نغم الميغرية . وهو يعني ثاماً ان هذه عاطفة لا
تتحكم فيها خرافة النظريات المدرسية . وكان واقعا
ايضاً ، في انه يستمد إلهامه أولاً من ذات الواقع ، ومن
ذات الحياة قبل أن يلحق به في عمله الخاص .

كانت الجمعيات الفلكلورية الرومانية والمجرية
المعاصرة ، ما زالت تمسك باتباع تقاليد المدرسة
الرومانيكية الألمانية في الاتجاه نحو تنقية الفلكلور مما
يعتبره شوائب ثقيلة مبتلة ، مبتلعين عن خصائصه
الطبيعية .

وكان البينز يعكس ذلك صريحاً في تعبيراته ذات
اللون المحلي . لا يتجنب ، ولا يبدئ التضاميل التي
تخدش الأذن ، فلا يفضي ولا يتحاشى مظاهر رهاق
القوم وتعبيرات السوقة ، مستخلصاً الذاتية الاسبانية بما
فيها من تباين انساني . ولم يضطر بباليه ان يستشير
السجلات الرسمية ، وعهد الى استنطاق الامة
الاسبانية ، راجعاً الى جوهر تاريخها الدائم ابداً ، من
اساطير خالدة الى روح الفروسية ، الى شعائر روحانية ،
مزيج فريد ما زالت تحفظ به حياً بنض . وهذه رسالته
التي التزم بها الى آخر ايامه ، والتي دفعته الى ان يراجع
نفسه ، باحثاً عن المثل الاعلى لتحقيق امته . ففتح

والاضطهاد المنصري على مر الاجيال . وكان للغناء والرقص نصيب عظيم من اهتمام الحكام وأصحاب القصور الفخمة . حتى أنهم اجتذبوا اليهم مشاهير الموسيقيين نساء ورجالا من مختلف القارات الشرقية . آسيوية كانت أو افريقية .

وأهم من نزع إليها ، وقد سبقته شهرته التي كانت صمت الشرق باجمعه ، زرياب ، وكان قدومه الى قرطبة حدثا تاريخيا ذا أهمية بالغة في عالم الموسيقى والحياة الاندلسية على الاطلاق .

ومن الصعب والحالة هذه ان يفرق بين هذه العناصر المتشابهة من مصدرها ، المستجبة من الماضي السحيق ، ومن أنماط مختلفة الحضارات ، مختلفة اللهجات فتمتزج خصائصها وتتوحد ، متفاداة مدهنة للروح العربية التي هيمنت على الحياة الفكرية عامة ، فنبشأ الفلامنكو (Flamenco) ويستقر في الاندلس ، ولم يلبث ان يمتاح البلاد الاسبانية من شرقها لغربها ، ولم تصدع عنها المناطق الشمالية التي لم تكن قد تحررت بعد من سيطرة الصليبيين ، فقهريها النغم والايقاع والفلامنكو ، وأن ألفت وقتها من الغزو العربي ، فلم تقلت من غزوه .



وتعتبر ابحاث العلامة الاسباني (Mitjana) التي نشرت في الربيع الاول من هذا القرن فردية أو مجموعات علمية ، المصدر الرئيسي لكل الدراسات ظهرت بعد ذلك ، وفي مختلف اللغات في أثر الحضارة العربية على الموسيقى الاسبانية ، وقد هالج الكاتب الموضوع من جميع الوجوه التاريخية والبشرية ، مدهمة بتحليل موسيقولوجي دقيق ، وتقديم بمصنوله الوفي العميق ليركز على اثبات ان الموسيقى الشعبية الاسبانية كما نعرفها اليوم ، هي « السورة الشعرية » لحضارة العرب ، تلك الحضارة التي سادت انداك على البلاد حتى أن احد اساقفة اشبيلية استخدم اللغة العربية في الكتابة والوعظ الكنائسي . ثم أثر ان يترجم الكتاب المقدس ، والتوراه الى اللغة العربية ايضا - لغة القرآن .

ثم يأتي من اقتصر على الاستشهاد بأبحاث العلامة الاسباني الاصل (R. Mitjana) عن الموسيقى الاسبانية وتأثيرها بالمقامات الشرقية ، مؤتا بحق انها أهم وعمق ما كتب في هذا الموضوع . فالطابع الشرقي في موسيقى البينز مسلم به . ومع انه كتلوني المولد الا انه ابن الاندلس الروحي ، بما يشوه فيه من انطباعات فنية حيوية حارة . كان يسحره ويرهف حسه رقص وضاء الفجر ، اللذين كانوا عبر الاجيال ، وفي وقت البينز ، وما زالوا ، امتنا على تقاليد الفلامنكو الاصلية يرسم التطورات التي مرت بها وتلونت بها ، على مدد السنين وتعاقب الحضارات ، ويترشح هؤلاء الفجر الرحالة في كل انحاء البلاد ، فيجلبوا في الجنوب المناخ والبيئة التي تلائم مزاجهم الشرقي فيستوطن اكثرهم في الاندلس . ولم يكشف المؤرخون عن الغموض الذي اكتنف تاريخهم ، فيقال انه في القرن الخامس عشر الميلادي ، كان هؤلاء الفجر يزحرون جماعات متميزة من أعماق الاقطار الاسبيرة والعربية . في اتجاه شبه الجزيرة الاسبيرة ، مخترقين جبال البرانس الشاهقة ، وتغلغلوا في أراضيها ، ناقلين روحا معينة بمنطق ما تطبعوا به من تصرفات وتقاليد موروثة من أبجد الاسلاف ، وشعارهم التحرر من الشكليات والقيود التي لا تتفق وحياة الترحال ، وكان هم في طبيعتهم القسرية ويستمع البدالية ، مناعة محميمهم من التأثير السريع بالتغيرات الحضارية . ويتجلى ذلك فيها بما رسون من نشاطات مختلفة ، ومن مظاهر حياتهم ، وأهمها الغناء والرقص الخاص بهم ذو اللون الخجري الجبتي . وقد ينطبق عليهم هذا الوصف : « ان هؤلاء الفجر الجبتيان ، لم يتغيروا ابدا فظلوا كما هم من نسل الشيطان ، ولم تقلح عليهم محاولات الآباء المبشرين المتواصلة ، لتهدئهم وتهدئهم » ولا مظاهر الرقي الرفيع التي كانت تتمتع بها الحياة المدنية في ذاك الحين . فاقبلوا على الاندلس وهي في أوج مجدها الحضاري ، وكان يعم اسبانيا ازدهار للفنون والعلوم طيلة الثمانية قرون من الحكم الاسلامي . وما زالت قرطبة و غرناطة واشبيلية وقاديس تحمل كنوزا لم يمحها تصبغت التعصب الحيني

فترى أذن أن الألفية الاندلسية تصنف بلون محلي
يفرد بها عن فولكلور باقي الأقاليم الأسبانية ، سواء
كان بينائها الموسيقى ، أو بأسلوب التأدية الفنية التي
تتحكم فيها العناصر المؤدية المؤلفة من لأهب الجيتار ،
والراقص ، والمغني . وهذا الأسلوب حصر طليق في
مظهره . يأذن للفنان بالتعرف على هراء حسب ملكه
الساحة ولكنه يتسم بعرف في التأدية الفردية يلتزم به
المغني .



رابعا : موسيقى البينز : ١٨٨٠ : ١٨٩٠

صدق من قال أن الرجل يصرف من أسلوبه ،
وأسلوب البينز يتميز بصدّة خواص ، أن أعماله
اليانستكية تحمل في مضمونها الدلالة على طبع - كما
عرفناه - مفاووت النزعات ، وتوجد الشخصية ، وقد
رأيناه في مستهل شبابه هائلا لا يستقر به مقام ، تدفعه قوة
خفية يتصف بها الرحالة البدو ، ورأيناه رابسودا شاعرا
يرتجل النغم مستخدما الآلة الوحيدة التي تجمع صفات
الجيتار الأسباني مع قوة وسخاه في التعبير ، تتطلبها
مشاعره وحسه المرحف الحلاق . فلم يكن إذا يعرف ،
ولم يتوارث خلفا من سلف الشعائر والأقاويل التي لم
تلون ، والتي كانت لبسان حال الشاعر الجوال (Tiro
) uvere كما وصفه بعضهم بغير حق ، أن البينز كان
نصير الحرية المطلقة . وذلك لا يعني أنه كان يحمل
للفوضى ، رغم جرأة التعبير وصراحة اللسان . فبيعد
عن شبح القيد ، غائق الحريات . وكتب ما شاء له أن
يكتب ويقول لاصدقائه انصار النظرية الكلاسيكية
المتسيدة والتعصبات المنتمية للحكومة : « أما أنا
فموسيقي طبيعي أعاطب بها من كان مثلي من مخلوقات
الله » . وعلمدون هم الذين استجابوا لئناجائه ، وكان
اتصالا روحيا لم يصفقه مر السنين . كما وجد ايضا من لم
يفترق تغاضيه عن لغة الكتابة الموسيقية . وهكذا كانت
أعماله اليانستكية ، وحتى مسرحياته الغنائية ، حاملة
بصمة عبقرية الفلة ، وقد ذابت فيها خلاصة
الانفعالات التي مر بها من إنسانية وفنية ، وسواء كانوا

وعندما سئل عن ذلك الخلدت الفريد الغريب قام
حرفيا : « أي أجد في اللغة العربية اسلوبا يليقا أميل
إليه ، ثم انما منتشرة اليوم بقرة ومستعملة من كل
مخلوقات الله في هذا البلد ، مسلمين كانوا أو مسيحيين
في حين أن اللاتينية تتوارى يوما بعد يوم حتى صارت
مجهولة » .

ومن البديهي أن الموسيقى العربية أيضا قد استجابت
بندورها للتراث المحلي الأسباني ، واستوحيت منه الكثير
لكان التآلف متبادلا لم كما قلنا ، يلتقي ذلك كله ، وهو
في ذروة ازدهاره ، بروح جديدة غريبة ، يحملها إليه
الخير الجيتان ، وسرعان ما تتفاعل بها وتنطبع بألوانها
الفريدة وقد انصهرت العناصر ووحدت ، وذلك واضح
وبره العلماء ، لكنهم لا يصلون الى تعبد النسب من
كل عصر منها .

وتؤكد الدلائل أن الاجيال الاندلسية اللاحقة لم
تلتزم بالنظم الدراسية المنهجية التي اقامها زرياب
وتلاميذه ، إلا أنهم تشبهوا بروحها ، واستوهموا
تقاليدها ، ونمو بها حسب ما يتفق واتجاهاتهم الخاصة ،
وقد تكونت خلفا لها في العواصم الاندلسية جامعات
مستقلة من المدنيين المحترفين ، ممارسون جلسات
تدوية يلبس عليها الطابع الفطري المطلق ، الذي
يزعم التحرر من الالتزام المدرسي ، وكأنه يهد فيه
تنفيسا عن مشاعره التي لا تكبح ، ولا هو راغب في
كبحها فيستسلم راضيا للانفعالات الذاتية والتي جاء بها
من الماضي . ولكنه لا يعني أن هذا المجل الفطري
الغريزي ، قد قلده أن يكون حاملا لوجعة ثمينة عهد
إليه يشرف نقلها اينما يجل ترجماله ، وقد يستودعها هكذا
بريقه ، نقيه ، الى الشعوب الأخرى ، بعد أن يكون قد
زودها بمصنعة بعيدة الأثر وانمشتها بروحه الحية
المتأججة . وأغصا . . هذه هي الموسيقى التي حلت
بالاندلس واستقرت بها بعد أن صفت ووجدت
وصورت فريدة في نوعها ، والتي سرتقع بها بدوئل
ومعاصره ومن يليهم من مؤلفي اسبانيا الى المستوى
العالمي .

لدرس مقتضب للأسلوب الاليزي ، وهي تتلخص في :

- التجانس المرموني كوسيلة لتحصيل المقامات .
- كثرة تناوب المقامات المجرى والمجرى .
- شطحات زخرفية من ثنائية مزوجة .
- اتخاذ المسافة السادسة كحد دائري للحن .
- حركة زخرفية ، مجرد انحناء صوتية ينجم عنها تحول هابر في المقام ، وغالبا ما يكون صلي للمفتاحين العالي والمنخفض .

- يلمح ميله النظري الى ان يستقي من المقامات الشرقية الطراز الذي يطابق التصرف البيانياتيكي .

- تلاحظ كثرة الاصطلاحات الزخرفية : التظن في النغم المحافظ ، الانحناءات العابرة وهي من خاصيات التحنين الشرقي الذي انصهر به .

وجلي هنا أنه وإن لم يماثل بالكمسور المقامية في كتاباته للبيانو ، يوضحه البيانو ، إلا ان هذا المنهج الذي لا يضيغ لأي غلط محترف به ، يبدو وكأنه صادر من شعور باطني ولا حول له ولا قوة في تلك الذاتية الاسبانية التي كانت متجا حرة . ولعل عنه ان هذا اللبس في التصرف المقامي ، وخاصيات الاسلوب الاليزي قد تشكل منه نمجة موسيقية غريبة على الأذن الغربية ، ولكن ربي أن شعبية من مؤلفي أوروبا الشرقية ، وجماعة الروس الحسية ، كانوا في ذاك الوقت قد تحولوا عن المنهج الكلاسيكي في الاركان المحددة ، متجهين بمؤلفاتهم الى ربح وثلاث المقام ، رغبة في التجديد ، وربما بإلهام طبعي من اصالة الارث الشرقي . فلذا يعض الموسيقيين الفرنسيين يقتضون بهم ، وعلى رأسهم (Ravel/ Debussy) وكانت تلك نقطة من التقاط التي خلعت الحركة التي اشرنا اليها سابقا . ومهما يكن من امر فقد تسربت الى الأذن الغربية ، ولم تكن - اذا - ابتكارات البينزيمية كل البعد عن المفهوم المعاصر . ولكنه يتميز عنه بأسلوبه البراق ، المعنى بروحه الشعرية ، وصوره الحسية الاخافة ، وألوانه المستلهمة من ثقافة الدم الاسباني . وتشهد أواخر انتاجه أنه وصل به الى الكمال .

متأهفين او متأهفين ، فإلهم اجمعوا على أنه لا يقل عن شومان الجرماني ، وشوبان البولوني ودويسي الفرنسي ، وليست المجري وكورسالف الروسي ، هؤلاء الذين فحسوا قلمهم في فهم ليعبروا عن مشاعرهم الاصيلة .

كانت الاندلس الموطن الأول لألهم البينز . فنهضت موسيقاه بالروح الجيتانية الفلامنكية التي تسري في عروقه وكأنه من مواليدها ، وورثا لطباع الأسلاف ومزاجهم ، وكأنه قد عهد اليه برسالة مكلف بتبليغها . وقالوا عنه أنه لم تكفه باقي الاقاليم الاسبانية اللهم الا مقطوعات معدودة خص بها أرغون وأثنتا منها خص بها كاتالونيا . ولم يروا من قرب ان يجمعوا تأليف البينز ، وخصوصا البيانياتيكي كان يروق لها ان يهرها بأسماء ترمز الى البلدان مثل غرناطة ، وأشبيلية والاقليم مثل كاتالونيا ، وفشتالة ثم الى بعض النواحي ، وحتى ان الوانا من النغم والرمز تستعيد تقاليد بعض المناطق . وهذه لا تعدو أن تكون امثلة مقتصرة عن الاستيحاء البيانوي الموسيقي الذي شمل الارض الاسبانية بأملها تقريبا .

وكانت هذه طريقتا المؤلف ، ربما بدافع الحنين الذي كان يعيش به صدره لبعده عن ارض وطنه الحبيب . وذلك يعني أنه ليس له في البحث العلمي التكنولوجي ، ولا هو تائق الى التصديق الفلسفي ، ولا يتشدق الفصاحة ولا يرغب في الاقتناع . فلا أمنية لموسيقاه الا ان تروي الانسان بأحد الامنيات ، والفضل والفرح البريء السليم . فيضي تلقائيا الأسس الشرقية المعروفة حينذاك في الاقاليم الجنوبية الاندلسية . ولترك للفناريه البهائية حرية الاتجاه الى كتاب العالم السيقولوجي (Mitjana) الذي حلها بإسهاب ، ثم البيان الايجابي الذي لفته De Falla خليفة البينز في كرامته عن الـ (Canto Jondo) وهي النغم الاندلسي القديم العميق . إذ أننا ما زلنا لا نتحكم على الفاظ عربية تروحي بأمانة المعاني الايطالية التقليدية المعتمدة من جميع البلاد الغربية ، ولذا نكتفي مرغمين ، بأهم نقاط التكتيك ، التي نستثيرها ،

فتتلقفه موسيقى الجاز ، ويعهد به الى آلات الفرع في الأوركسترا ، فيتطلب الى زين رتيب عمل ، اذا طال أمده - وهذا الذي قد يبدو عاديا اومبتلا تحت الاندام الخفيفة قد يجعل منه البينز نبضات الحياة بكل معانيها . يتصرف مباشر واقعي ملموس ، لا مجال له في عالم التردد والغموض .



خامسا : موسيقى البينز المسرحية

يذهب بعض مؤرخي البينز ، من الذين تناولوا مؤلفات عامة بالبحث ، على أن موسيقاه المسرحية ليست أهلا للأفراد ببحث مستقل ، ولا حتى بفصل يخصص لها . ومن أهم هؤلاء الكتاب المؤرخ الموسيقي الكبير (H. Collet) ومع ذلك خصه بثلاثين صفحة من كتابه (Albenizet Granados) تناول فيها تلخيص وتحليل النص المسرحي والموسيقى بالجزء ، اما بالقدر الكافي الذي يضمها في مستوى طيب بين الانتاج المسرحي الموسيقي لذلك العهد . ونفس التحفظ خصص له (G. Laplane) (١) صفحات قليلة ، نعم ، اما مقنعة تماما بأنه لم يكن أقل قدرا من معظم معاصريه شأنًا في هذا الميدان .

ولم تكن هذه النزعة ودية ظروف خاصة صادقت البينز أثناء اقامته في لندن كما قيل كثيرا ، فقد اجتلبه المسرح وهو دون العشرين ، وكان للمسرح في ذلك الوقت اتجاهان متناقضان ومتباينان اصلا : الزروزيلا (ZARZUELA) (٢) الاسبانية ذات الجسولور البعيدة ، والأوبرا الايطالية التي غزت البلد واستمالت المستمع الاسباني . وهذه غريزته الى ان يستمد مواضيعه من صميم المأثورات الشعبية التي يتحاكي بها الشعب في الليالي المقمرة والتي كانت لم تكون بعد .

وهذا لا يعني ان اوائل كتاباته لم تخل من قطع قيمة . وقد اكثروا له اللوم لانه لم يراعي فيها اصول ودقة الصياغة الموسيقية الحقة . ولكن الناقد النصف لا يفوته ان يلمس في انتاج شبابه نغما بينرات طارئة بسيطة في تكوينها ، ولكنها في تعبيراتها ، ناقلة لنا رقة مشاعره وقوة شتمه بها .

وتحمل صفحات شبابه هذه كنوزا من المرحلات الملوحدة والثرية ، ذات جرأة ومجال تولد منها استيكت (Esthetique) موسيقية خاصة به .

ميلودي وريتم يتناسمان تكوين الانشاء الالبينزي . وتساهم الميلودي بمصحة وليرة في تصميم المضمون الموسيقي ، وغترد بتصرف يبعدها كل البعد عن ذاك البناء المحكم الذي التزم به نوابغ مؤلفي هذا العهد ال (Lied) الالمان ، والذي هو نموذج مصغر لصيغة القصيدة ، ولم تختلف عنها ال (Romanee) الفرنسية الرومنتيكية والـ Canzonetta الايطالية ، والتي أثرت المغالاة في الحماس العاطفي على القيمة الفنية .

اما البينز في أسلوبه الميلودي فيتميز بالصفات الفنية التي لخصناها ، والتي لا تنتمي الى تيار غاربي ولا تخضع لمقارنة . ان منيعها محلي أهلي . فالألحان ، هل فزارة الوانها ، تجمع بينها قرابة عرقية وروحية ، وهنا مبعث الطاقة التي تتجلى في الفلكلور المتدفق في اسبانيا . أما الرتم ، فيسوز بتصبب الاسد ، لانه لا يعني بالارتكاز على صفات أيقاعية ذات قاعدة محدودة متألفة ، ولكنه يتصرف ويتشكل بالسوان غنطلة متشابكة ، لا يهزركها التحليل الدقيق لانه يجعل خاصيات مزاج معين ، يتجاوز به الحدود المطلقة للكتابة الغريبة ، متأصلا هو الآخر في جلودو التربة الالبيرية ، التي تبت فيه حية يتعلم إدراكها على اللين قد بورا فيه سلمة رخيصة ، تمجيز لم الانتاج السريع

Op. GII (١)

Op. III (٢)

(٣) الزروزيلا (Zarzuela) تنحدر من هرنابالا (Tonadilla) التي سجلها برون حليدة وتسلط على مزل الشعب طوال القرنين السادس والسابع عشر ، لم تخلها من اللبنة عبر القرون حتى الان . واري اليوم أحد مسرحة مدريد الكبرى يحمل اسم (Teatro de la Zarzuela)

يكف عن الارتفاع عبر القارات والمحيطات هائلا حري وجهه ، ويجعله تيار غني لا يعرف هو نفسه مده . فيترك حالته بعد نزاع مرير ، وكان قد تزوج ذروق باولاد ، وأراد بمغامرة جديدة ان يحيى في بلاده تقاليد ثابتة لمسرح غنائي ، فهوهم وكأنه اجرم في حق قومه . وانتهكت المعركة اصابه ودرامه . فانزل في مجازلة في سوق الاسهم اصابته بنكسة مالية عظيمة ، فلاذ بعائله الفني يعتصم به ، ينشد فيه الحماية والامان ، وانصوت هذه الايام عن نشاط أكثر نضوجا ووعيا^(٤) غير انه - وقد اثقلت احباء الحياة - فرجع الى لندن مليا دعوة عابرة ، وهذه كانت ثاني زيارة له لانجلترا ..

والقصد من هذه الاستعادة المحافظة لبعض التجارب والاضطرابات التي مرت بالبينز ، هو ان تيرد استجابته للظروف التي احاطت به منذ وصوله لندن ، وكان يستشف منها لامتياز بذات تلوح له باقاني فنية جديدة ، وامن واستقرار مادي لمكانته ، وقد بدأ يتوق الى حياة الهدوء والطمأنينة وسبحان من هداه الى هذا الارتداد الحكيم ، الذي يكشف عن عمق ادراكه لقسوة الالتزامات التي ترهق كاهله ، ولم ترسم نفسية الفنان وقد غلبته الاحداث وانصرفت على طبيعة المغامر القل الذي يقتحم الاهوال خطورا بنفسه وماله .

وهكذا وصل البينز لندن سنة ١٨٩٠ في ثالث زيارة له ، مدهوا هذه المرة من ادارة للمسرح (PRINCE OF WALES THEATER) لاحياء عتحة ح حفلات موسيقية . ولم يكن يدري ما اعده القدر له ، وزيبت له جولات في كبرى مدن البلاد ، حيث سبق ان توطدت شهرته . وكان جمهور لندن يحفظ له بذكريات رائمة ، فيما علم بوجوده حتى تزامم على المسرح مشتاقا ملحا ، واهام هذا الحشد الفريد ، لم يسع ادارة المسرح الا ان تقرر فوزا مد الحفلات ، وحقت بذلك دخلا ضخما ظهر انها كانت في حاجة شديدة اليه . فاذا

فكانت اولى محاولاته ثلاث مسرحيات من « الزرذيلة » هذه ، والتي هي شبيهة بالتمط المعروف في الغرب بالفودفيل او الاوبرا بوف / VAUDEVILLE (OPERA BOUFFE) الكوميديّة الخفيفة التي تعتمد اساسا على الابتسامة الساخرة والنكتة اللاذعة ، وكل انواع النقد التهمكي ولا تتحاشى اللهجة الحادة كسباط توجهها (ضد رذائل الانسان وأفات المجتمع . ولا قانون لها ولا عرف ، الا المرح والحوية بدون قيد ولا شرط . ويعرف من هذه الزرذيلات الثلاث ، انها قبولت بشيء من النجاح على مسارح برشلونة ومدريد ، ومع ذلك لم يدم عرضها طويلا . وقد فقدت مثل الكثير من اوائل انتاج البينز . ولكنه ما لبث ان اقبل على مغامرة من نوع جديد . ففي سنة ١٨٨٢ (في سن الثانية والعشرين) كون فرقة « للزرذيلة » من عشرة ممثلين ، قاموا بجولة عبر مدن الاندلس حتى المشرق العربي ، ولم يفصح عن هذه البلاد ولا عن مدى توغلهم فيها ولكن الرحلة اسفرت عن فشل مادي فريع لعدم خبرة البينز بمشاكل الادارة والمال . وهل كل حال ليست « الزرذيلة » هي التي استطاعت ان تعبر اولا حدود اسبانيا الى العالم الخارجي ، فقد يرجع ذلك الى اعماله المسرحية الخفيفة ومنها من يستحق الاهتمام . فمن الانصاف اذا ان تخصص لها فصلا . باختيار عمل يوضح خلاصة صفاته كمؤلف موسيقى للمسرح .

تورد البينز على انجلترا عدة مرات . الاولى في شتاء ١٨٧٥ - ١٨٧٦ وقد تملأ الخامسة عشرة بايام . وهو كما جرفناه في صباه المبكر قل ، تسطر عليه روح المغامرة ورغبة ملحة في الشرود والتهان وهكذا وجد نفسه يوما منتفلا بين الاقاليم الانجليزية لينال فيها الكثير من النجاح واليسر . ولم يمد الى لندن الا عام ١٨٨٩ حيث جدد اتصاله بالعالم الموسيقي الذي كرمه اما تكريم .

ونراه في الاربعة عشر عاصا التي تفصل بين الزيارتين ، وقد ارتوى بشقي تجارب الحياة . غير انه لم

(٤) بعدا جمع جزاء من ابعاده واعلمنا : ان صاحبه الجليل الملكة الروسية اكتسب لقب « موسيقى الملكة » واستبقى بقلب دون ليل .

في ان يفوز بعقد ، مع هذا الفنان سليم الطوية ، يخضعه به حق ينتهي من وضع موسيقى لجميع مسرحياته ، والاشراف على اخراجها وفي اثناء ذلك ، يتعهد بالا يتكفل بغيرها . وذلك مقابل اجر شهري مفر للغاية . ويديها ان هذا كان عرضا وفيرا ، يلطم شدة طموح هذا الكاتب المفرور . ورضته الملحة ، القلفة في ان يرى اخيرا اسمه يلعب سريعا بين اصحاب القلم من الفنانين والشعراء .

وكان هذا السطو المفاجيء على البنيز ، كما عرفناه ، يشهد بفرط مهارة (COUTTS) وخبرته في انجاز الاعمال في صالحه ، حتى ولو كان في ذلك مغية على الطرف الآخر . لقد نفذ الطعم تحت ظاهرة سياسة الاتفاق الودي المتبادل ، ولم يتدارك البنيز خطورته الا بعد فوات الاوان .

اما كيف استسلم البنيز ولم يبد مقاومة ، ولم يتجنب القيد الجبار الذي فرض عليه فرسا ، فهنا ينقسم الرأي ، فمن قائل ان الفنان سار في اتجاه على نفيع ما عرف عن طبيعته الحرة الطليقة ، مضطرا لتلبية متطلبات الحياة ، وهيبه مسؤولياته العائلية المزعومة ، اهله وبيته وتصادف مشاكله ، لخفض طوعا في سبيل ضمان مالي يكفل له راحة الفكر والاعلمتتان . ومن قائل آخر ان محاولته هذا ان دل على شيء فهو استجابة لشعور الود الصادق والاعزاز والتقدير الذي اهداه عليه (COUTTS) . وكان يديها ان يتأثر بها هذا الذي عرف برقة الحس للتعاطف معه ، وكان شبه التزام لم يدر في ذهنه ان يتلاوه . فهذا الكرم الوديع من شيم البنيز ، عرف صديقه اللذي كيف يستغله ، واخله على حرة ، وحصل منه على توقيع ليد يديه ، ووقع المخطور . ثم يكتب لزوجته ان تلحق به واولاده الثلاثة للاقامة في لندن بعض الوقت ، بما انه تورط في هذا الذي سماه « معاملة مع الشيطان » عندما باع نفسه للعالم الثري . ويقاربا « بميثاق فاوست وميفستوفليس (FAUST) ET MEPHISTOPHELES) في العمل الخالد فاوست (FAUST) للفيلسوف الالماني نجوته

ينكشف للبنيز الوضع المالي الراهن لهذا المسرح ذو الماضي الجيد . وانهمار ميزانيته ، وكيف انه مقل بديون يمجيز والحالة هذه عن السواء بها ، مهددا بالانقراض الذريع ، بل في حالة الغلاس فصل . فهال هذا الامر الخطير البنيز الانسان المتفائل دائما ، الذي طبع على الكرم ، والطبع غالب . ومن ثم اخذه على كذافته ، واندفع خلسا متبرعا بنشاطه ووقته ولته لاحياه ماضي هذه المؤسسة الفنية المتعثة . فلم يضر عليها بخلاصة تجاربه وارشاداته السديلة ، باذلا قصارى جهده ، حتى رآها وقد استردت قواها وعشت من الانقراض ، مستعيدة سالف ازدهارها . وكان حظا غير متوقع جاءها في اوانه بتدبير من العناية الالهية . اما البنيز فلم يتطلع لجزء ما ، وكفاه شرف الكفاح بجائتها .

وكان هذا صداه في المجتمع اللشطي . وركزت الصحافة وأفلام النقد باهمية خاصة على هذا الحدث الذي انفلج به اهل الثقافة والفن . ويتنبه له مديرو المسارح الاخرى . ويرى بعضهم ان يستغل حسن نية البنيز واقناعه بقبول مرتب شهري مفر مقابل تكفله الادارة الفنية لمسرحهم . ولم توقع احد منهم ولم يفهم سر امتناع البنيز ، الذي لم يرض عن وضع يعطي مجالا لمناقسة ، وربما اغرت المسرح الذي ارتبط به روحيا . ووصل صدى هذه المعاملة الكريمة الى مسامع المالي الانجليزى السليوسيز (F. MONNEY COUTTS) والملقب « بمولك اوروبا » والذي يعرف عنه شغفه وطموحه لغزو عالم الادب والفن بمزلفاته المسرحية التي انجزها فعلا تحت اسم مستعار (MONTJOY) والتي لم تحقق حلمه بعد ، ولم يجد من يتولى اخراجها برحم الاخداع الوثير عليها . وعلفه فغسلوه للتصرف بالبنيز ككيب . ومن اول وهله يتحضر لشخصية البنيز ، ويعرب له عن اعجابه به . ولم يلبث ان تعلق به ، واستجاب البنيز لهذا الود من حسن نية . فكان هذا اللقاء الاثر البعيد على مستقبل الاحداث ... ووقع المكتوب .

لقد نجح هذا الرجل واسع الثروة ، واسع الدماء ،

وعوالمها (COUTTS) ، بدأ البينز أعماله المسرحية الحقة بنص. ورواي قد تأثر به ، لكتاب انجليزي (ARTHOR LAW) من الكتاب المرموقين في منتصف القرن التاسع عشر . والعنوان « الحجر السحري » (MAGIC OPAL) الذي اختاره الكاتب لقصته ، يدل على دعاية في فهم نفسية القارئ الانجليزي وميله . فعرف كيف يثير فضوله بتعريض مختصر يتتبع بوقوع حوادث تحمل عنصر الاثارة بكل معانيها . فجعل منها البينز كوميدية خفيفة ، قريبة لاسلوب الاوبريت الخفيفة ، غير انها غريبة الاطوار ، تدعى الانتباه للون الشرقي بوضعها في بلاد اليونان الغابرة . ويكفيها هذا الايام لكي تتيح بالاحداث في حوام الوهم والحيال ، وتحكي عن السحر والشعوذة في عالم المسرحية والخارجين عن القانون .

والقصة تدور حول حيلة زواج ، حيلة من خصاله مسرحي من خصائصه ان يجعل من يلعبه يوم بحب صاحبه . وصاحبه هذه غطية شاب طيب السريرة ، غير انه يحشدها ويربدها باصرار شاب آخر من بيئة قطاع الطرق . . . لص شرير يفعل اردا السيئات ليحقق اغراضه . ومن هنا تدبر الدسائس وتختلط الامور . فيتعسر الموقف ويرتبك ، والوضع يلتزم استبعاد عناصر الاثارة ، فيزيف الحاتم ويخفي ثم يظهر في ظروف غامضة ، فيها تنكر ، وسجن ، وفير مهجور ، وخذل ، وحيل على الوابلا^(٥) ثم تختم التمثيلية كما يستلزمه نوع الاوبريت ، وانحصر تحمل الالتباسات وتنتهي سير الاحداث بزواج مزدوج ، كل يعود لحبيته . وعلى هذه النقاط المعقدة والمظاهر الشرقية المتبدلة ، كتب البينز موسيقى من البهلي ان تنفوق على هذا التزهيج المتناثر ، وارتفعت به الى المستوى الفني الذي فاز باستحسان المجتمع اللندني باجمه . فكان نجاحا اسهم به في انقاذ هذا المسرح من تراكيم ديونه .

(GOETHE) وهذه الكلمات المبررة التي تدل على ادراكه التام لصعوبة الطريق الذي يخطو له ، لا تحمل اثرا لحقد ولا غم ، بل تعبر عن روح السخرية عن ما تجلبه له نزواته من صعوبات ومشاكل ، ويعترف بهزيمته . وان عليه ان يفي بوعده ، وهكذا يكون .

ويقيم البينز وعائلته في لندن طيلة ثلاث سنوات من خريف ١٨٩٠ حتى خريف ١٨٩٣ واذا انصف هذا الامر الوجيز بالتحصيل والتفصيح ، ذلك لان البينز كان بعيد الهمة ، لا يهزم على كبح امواله حتى وقد فرصت عليه مشغولية . رهن نفسه بها ، وقد تجرله في طريق ابعد ما يكون عن ما تصير اليه نفسه ، فتورطه ، ولكنه كان من الاصالة بحيث انه لم يجعلها تفرق نشاطه الفني . فثراه ينتقل كثيرا داخل انجلترا وخارجها في دعوات متكررة من البلاد الاوروبية ، يقدم فيها اعمال نوايغ المؤلفين الكلاسيكيين ، ثم يجتمعها دائما ببعض من مؤلفاته الحديثة ، وقد تمتد نشاطه لاسبانيا في اشهر الصيف ويبها آخر لمراته ، ويستقي منها الوحي الحر ، ولذا فلم يتقطع عن بلده ، ولم يكن حبيب البينة الانجلوسكسونية .

ومن ثم لقد ارتبط بعهد أعدا على نفسه ان يفي به ، فبدأ في سنة ١٨٩٠ بأسطورة تاريخية للكتاب الطموح (COUTTS) ، « ثلاثة الملوك ارتور »^(٥) وكانت اول حلقاتها (MERLIN) اوبرا من ثلاث فصول . ولم يفر البينز على الهي فيها الى النهاية ، لما تجر به من ركاب من الاحداث التاريخية المعقدة ، والمفاجآت المبهودامة . ثم التعقيدات الهمية الخاصة باسلوب الاساطير الانجلوسكسونية ، والتي يصعب على المعاني الموسيقية ان تلاحقها في تطوراتها المتكاثرة المتعاضدة ، ولذا يكتفي البينز بالفتاحية (MERLIN) ، التي قُدمت في عدة حواسم بنجاح ملموس ، ونامت الثلاثية ، وعنى عليها الزمن .

(٥) Trilogie Du Roi Arthur

Merlin, Lancelot, Guinevere

(٦) Imbroglio : مله على المسرح الكوميدي الايطالي .

وقد اعترف النقاد عامة بأفضلية التعبير الموسيقي على السرد العامي للنص الروائي ، ولامتدحوا مقدرة البينز على التحفظ تجاه المتناقضات التي تثقل الحظ الروائي ، وفي آن واحد التعاطف مع المعنى الدرامي العميق . ثم توافق النغم المليودي والتشويق الأوركستراي . وهزتهم الروح الانسانية التي ينبض بها المقطع الغنائي المنفرد (SOLO) ، والتي كانت ابعد ما تكون عن الاعمال المماثلة لمؤلفي انجلترا في ذلك الوقت ، والتي كانت عموما تتميز بطابع ساذج وثقال ، ولذا سرعان ما نشرت تلك الاغاني في طبعات خاصة ، وراجت نخبة منها في سهرات المجتمع الذي تلونها بالاجماع^(١) ، وفازت بحماس خاص الرقصة الشرقية (LA DANCE ORIENTALE) التي اضفت على الفصل الثاني طابع المرح والهجة بأسلوب ذي اناقة ورونق ، بعيدا عن الابتذال الشرقي السوقي ، حتى انها كانت تتداول كهنية ذات قيمة في المناسبات . وكان هذا اول نجاح مسرحي للبينز ، استمال له قلوب عبي الغناء المسرحي ، وقرره من مشاهير كتاب المسرح الغنائي الاوروبي المعاصرين .

مع ذلك لم تكن (MAGIC OPAL) انجح اعماله المسرحية ، غير انها تحمل البينة على ان مؤلفها مهيا لانتاج مسرحي اعل شأنا .

ولمعل قد ايقظ هذا التوفيق شهية البينز للعمل المسرحي . فظهر له مباشرة كوميديا موسيقية اخرى من فصلين ، ذات موضوع اجتماعي حديث^(٢) سبق ان وضع لها الموسيقي مؤلف انجليزي وعرضت بلون نجاح . وعمل ذلك لانعدام العناصر التي يتشكل منها

البناء الاويرالي بالمعنى المفهوم وقتئذ ، وعهد الى البينز ان يتناولها بتعديلات تكيفها والفرض المطلوب . فقامت النسخة الجديدة باستحسان ورضى . وعقبها عمل من نوع اخر كان جديدا عليه حينذاك . وهو ان يهد اليه بشرف كتابة موسيقى لمصاحبة الممثلة الكبيرة (SARAH BERNHARD) في الغائلا قصيدة لكاتب فرنسي معاصر^(٣) في سياحة عابرة للندن لا تزيد عن اربعة ايام فمكثت بجانبه سارة برنارد تقرأ له الكلمات بطريقتها المعبرة الخاصة ، وهو ينظر اليها ويستلم من صوتها ، نغما يتوافق مع روح الشهرة . وكان تعاون في انقل به المجتمع الغنائي الانجليزي وتنتهي الثلاث سنوات المسماة (بالفترة الانجليزية) .

وكانت زوجته قد ملت حياة العزلة التي فرضتها عليها التزامات زوجها ، ولم تكن طبيعتها تهيء لها التكيف مع الصفات الذاتية لتلك البلاد الشمالية الباردة . انها نشأت في بلد تنبش بصفه المعيشة وبحبوحة الحياة ، ولكنها خشيت على زوجها من المتعاضون التي يسببها له اولاد وطنه الفنانون . المتعاضون المتحاسدون دائما ، فطلبت منه ملحة اللهاب الى باريس . ولقيت تلك الرغبة صدى في فؤاد البينز ، فترك انجلترا بعد ان سجلت له تلك السنوات الثلاث ربحا من حيث الاثر العميق الذي تركه في المجتمع الانجليزي ، وما ناله من مراتب الثقة والتقدير ففتحت له باريس ذراعيها ، وحقت امنته بان يعيش في جو مشبع بالتفاعلات الفنية ، لا جوده في ، واحتفت لسته عشر عاما ونيف ، كما ذكرنا سابقا ، وجد خلالها استجابة لحاجته في الاتصال بالاوساط الفنية ، وكانت اقامة مشمرة ، ايتع منه فيها ونضج ، واستمال القلوب ، وكسب صدقة زملاؤه الموسيقيين .

(١) La Serenade : Star of My Life
Cold And Dark is The Ancient Hall
The Hour Creep on

(٢) Broo Field لكاتب المسرح Poor Honatlian

(٣) Armand Sylvestre : Legendes Bibliques

تاركا ابنا قاصرا « هنري » مع والدته ، وهذا ايلدانا بانطلاق الشرارة . فتتجدد المنازعات العدائية بين الاسريين المتنازعين على السلطة فيضالهم الخلاف حتى يستحكم بينهم التعصب ، وتتولد نزعة الانتقام ، ويحجم الموقف التراجيدي ، وهنا يتدخل الكاتب في مضاعفة المراقيل . ويرى في نشوء الامور ويدخل في متاعه يلتبس فيها الموقف على المشاهدين ، حتى يترأى لهم ان القرى يقهر الضعيف ، وبقية يقلب الوضع ، واذا بضعيف الامس (HENRI) وقد سيطر بقدرة قفزة على الموقف ، وفاز على غريمه التسفي ، وتأثر بنفسه بظلاله بدوره . ولا يترضى هلم الهلب نسيم الحب ولا يصب بلقى . ونجى - النهاية بزواج هنري ، الذي يذكره التاريخ باسم (HENRI TUDOR) واتنا - ANNETTA ابنة الاسرة العادية ، حل عكس الوضع الدرامي الذي يجسم به « مجنون ليل » وروميو وجولييت « الذين لم يتفلبوا على تعصب عائلاتهم ، وكان الموت هو الحل الوحيد لهم الكبير .

وقد ترجم هذا النص الانجليزي الى الايطالية اولاً وتناوله البينز بروج المغامرة ، ووفق في وضع موسيقى ضمنها المواقف الدرامية ، ولم ينص في حصة التعقيدات المتعددة الجوانب ، ولم يتدلع مع هؤلاء القوم الذين يلبون بالمصالب . فتتعرض موسيقاه عواطر اسبانية ، وكأنه في سهومته هبت عليه ريح من الشرق ، يتتشم لها ، كهدة لاسترداد لواء ، وهكذا يتخلل هذا النص التاريخي ، الانجليزي في جوهره وروحه ثلاث قطع انفسية شرقية . ومع انها انجزت في باريس الا انها قدمت بتجلب كبير هي مسرح الاوربا في مدريد في مايو سنة ١٩٩٥ واجمع النقاد وكبار مؤلفي الموسيقى ان (HENRI CLIFFORD) عصيل اوسرالي ناجح ، مبتكر ، لا يلبين للامجاهات المختلفة ، الواردة من الحاراج ، ايطالية او فرنسية او المانية ، تلك الامجاهات التي كان يتنازعها اللدق الاسباني المعاصر . غير انها لم تقنع للمعارضة التقليدية ، التي لم تكف ابدا عن مطاردة البينز ، وقد يزعمها تجلسه ، ثم ماله

فاذا صديق الماني الانجليزي (COUTTS) يلاحقه وظلما زاره في باريس . ثم يقدم له نصا لاويرا تاريخية من ثلاثة فصول (HENRI CLIF- FORD) استخرجها بنفسه من مؤلف قديم لاحد مؤرخي العصور الوسطى الانجليزي ، قد اعددها ومهرها بالاسم المستعار الذي اتخذه لاتناجه الفني : MONTJOY وهكذا ، ويحكم الارتباط الذي التزم به ، اضطر البينز لتاجيل وضع موسيقى خاصة بنص مسرحي لاحد مشاهير الكتاب الاسبان ، ليترك نشاطه للعمل الذي القى على عاتقه .

وقد تعبر هذه الكلمات التي صرح بها لصديق له ، عن عدم رضاه عن الوضع ، وخاصة عن افتتاحية (MERLIN) التي انجزها في انجلترا : « لا تكلمني من هذه الرصمة » وكأنه يترا منها ، برغم النجاح الذي حازته ، كلمات تكشف عن عدم استجابة ابن اسبانيا الحية الحارة للسواحت الخاصة ، باهل الشمال ذوي المزاج السرداي الذي تحكم في طباعهم وتصرفاتهم . وهذا التباين الفطري لم يكن ليقر به ذهننا من نص ذو هرائيل سكسونية غابت في ضباب الماضي . فيصعب على الموسيقى التعبير عن دقة الاوضاع السيكولوجية ، وتشابك الاحداث التاريخية وما اكترها في هذه المسرحية التي لا تقل غموضا عن ثلاثية « الملك اوتور » ولا غربة في ان (COUTTS) الشهير او MONTJOY الانجليزي الاصل يستمد من المراجع الاصلية لتاريخ بلاده الحدث التاريخي الشهير « بموقعه الودتين » ليصيح منه مأساة من ثلاثة فصول (HENRI CLIF- FORD) والموضوع يتعلق بالمرات وحقوق الخلافة الملكية بين اسريين من الاسر العريقة في القرن الخامس عشر . ولكل منها شعار النسب كما كان يقتضيه عرف المائلات النبيلة في ذلك الزمن . فأسورة يورك (YORK) شعارها وردة حمراء ، وأسورة لنكستر (LANCASTER) التي ينتمي اليها (HENRI CLIFFORD) بطل الرواية شعارها وردة بيضاء ، وفي معركة حربية يموت اللورد كليغورد الاب ،

والمسرح وهو لاعب ياتوا؟ أغلقة عليه نفس النقاط التي حازت استحسان مؤيديه . فزأت أن هذا عمل خليط يشوبه جدم انسجام الاجزاء . وقال اخرون أنه لا يصاب حل المؤلف أن يقرن شيئا من رقة الحساسية الاسبانية بالروح الانجلو سكسونية المتزمتة بعض الشيء ، وإن هذا الذي طعم به النص الانجليزي اضافة قيمة جديدة على تكنيك الموسيقى المسرحية ، فيها رونق وفيها متعة للمستمع . يخفف الجوى القاسي الذي يطغى عليها ، فتبهر المسرحية من ملل يهددها . ونحيء مجلة النهضة^(١٠) بمقالة مثيرة للنقاد ومؤلف اسبانيا العظيم (MORERA) بتهدئة للنزاع القائم ، إذ تناول النص الموسيقي بتفسير واف ، موضحا متحددا صفات التكنيك المولفة في الحركة الدوامية التلقائية للمقاطع الغنائية والراقصة ، مؤيدا اندماج التعبير الشرقي في بعض المواقف المناسبة ، فاما سيكولوجية أن هذه رغبة وقتية لم يفلو المؤلف على كبحها . وله أن يستريح بها من التزاسات تظله .

ويضيف ميثاق أن أهمية هذه المسرحية ليست فقط في قيمتها الفنية التي لا شك فيها ، بل أيضا بالاختص في انها أول اوبرا هوفتها اسبانيا بانها نظمت حسب النمط الاوبرالي المؤلف . وقد يكون حدث يسجله تاريخ الموسيقى في اسبانياس . ومع ذلك يجتسم (MORERA) مقالة معتزا بأن في وسع البينز الفنان القيام بعمل افضل .

والمسرح وهو لاعب ياتوا؟ أغلقة عليه نفس النقاط التي حازت استحسان مؤيديه . فزأت أن هذا عمل خليط يشوبه جدم انسجام الاجزاء . وقال اخرون أنه لا يصاب حل المؤلف أن يقرن شيئا من رقة الحساسية الاسبانية بالروح الانجلو سكسونية المتزمتة بعض الشيء ، وإن هذا الذي طعم به النص الانجليزي اضافة قيمة جديدة على تكنيك الموسيقى المسرحية ، فيها رونق وفيها متعة للمستمع . يخفف الجوى القاسي الذي يطغى عليها ، فتبهر المسرحية من ملل يهددها . ونحيء مجلة النهضة^(١٠) بمقالة مثيرة للنقاد ومؤلف اسبانيا العظيم (MORERA) بتهدئة للنزاع القائم ، إذ تناول النص الموسيقي بتفسير واف ، موضحا متحددا صفات التكنيك المولفة في الحركة الدوامية التلقائية للمقاطع الغنائية والراقصة ، مؤيدا اندماج التعبير الشرقي في بعض المواقف المناسبة ، فاما سيكولوجية أن هذه رغبة وقتية لم يفلو المؤلف على كبحها . وله أن يستريح بها من التزاسات تظله .

ويضيف ميثاق أن أهمية هذه المسرحية ليست فقط في قيمتها الفنية التي لا شك فيها ، بل أيضا بالاختص في انها أول اوبرا هوفتها اسبانيا بانها نظمت حسب النمط الاوبرالي المؤلف . وقد يكون حدث يسجله تاريخ الموسيقى في اسبانياس . ومع ذلك يجتسم (MORERA) مقالة معتزا بأن في وسع البينز الفنان القيام بعمل افضل .

اما المؤرخون المحدثون وهم قلهون^(١١) فقد اكتفوا بان يقيموا الفغاري الى كتاب (H. COLLET) وهو كما قلنا بدون أن يكون درسا وافيا ، قد تعمق في اهم ما يتعلق بفن البينز واعتمد عليه اغلب من جاء بعده من المؤرخين الفرنسيين . ولكن (H. COLLET) ونقص تعليق (MORERA) للقرن ، الحق ، وعبير عن تفديره لاهمال البينز المسرحية بهذه الكلمة القاسية : ان من الخطأ أن يخصص فصل بأكمله

ويبدو ان هذا الاختلاف بين معارضين ومؤيدين لم يكن الا حلالا ما عاناه البينز في السنوات اللاحقة عند كل حدث مسرحي له .

سبقت اوبرا (H. CLIFFORD) ببغمة اشهر اوبريت خفيفة (SANANTONIO DE LA FLORIDA) ويفرق بينهما نوعية الموضوع الذي استلهمه البينز من لوحة للرسم (GOYA) لكنيسة صغيرة تحمل نفس الاسم ، يبيع اليها اهل العاصمة والمدن المجاورة لها في ١٣ يونيو مولد القديس (ANTONIO) حامي المنطقة ، وجعل منه الاصبان عيدا سنويا عاما يؤمنونه في هذا التاريخ ، حضودا كبيرة تجتمع حول الكنيسة ، وتحلى فيه كل دلائل البهجة والفرح الشعبي .

انفعل البينز لهذا المنظر الاخاذ ، وذهب ثوا لزيارة الكنيسة القديمة ، الترافضة المظهر شبه المهجورة ؛

Morera La Renaissance, 16 mai 1895 (١٠)

ap. cit. Demarques, Laplane (١١)

(E. Sierra) وجعل من كنيسة (San Antonio) والبروة التي أقيمت عليها ديورا لاحتفاء ذكرى مولده في عصر (Goya) وفي صبيح حشد مزدحم في الهواء الطلق، ويمكن من الصبية الباحثين عن اللهو والفناء والرقص، وليكن تحت رعاية القديس الطيب. دير كاتب القصة حبكة تدور أحداثها حول مؤامرة للفوز بالحبيبة يخطط فيها السياسة بالحب. ولكن تتشبه مع تقاليد أسلوب الزرزية التهكمية الناقلة اللاذعة، يزداد سوء التضام حتى ينتج عنه مشاهد مضحكة ذات نكهة شبيهة إسبانية تستعيد المناظر التي صورها الرسام الإسباني، والتي تتجلى فيها مواهب البني.

والموضوع ضعيف بسيط في حد ذاته، ينحصر في أن (Jrene) شابة حلوة جذابة، يتقدم لها عرسان في آن واحد. لها التماهيان سياسيان متعارضان. أحدهما وهو (Henri) نصير الحرية، وعضو عامل في الحزب الليبرالي، لا يكمل عن العدالة له. والأخر (Don Lesmes) نصير للحكم المطلق ولذا ينتمي لحزب المحافظين، ونشاطه السياسي يهدف إلى خضوب شخصي. ويعلم الاثنان أن الحبيبة ليست سهلة المنال، لأنها تمسح تحت سيطرة (Dona Ascension) مرييتها، عابسة الوجه شديدة الحرص عليها، كما كانت تقاليد ذلك الزمان، ويحرم الموسم السنوي للقديس انطون، فيجد فيه العاشقان مناسبة سهلة للاتصال بحبيبتها بدون إثارة رية الحرية المجوز، فيسمى اليها (Henri) متكررا في رى راحب حتى لا يلفت اليه نظر البوليس السياسي، الذي يبحث عنه لأنه معارض للحزب الحاكم، وربما أيضا لتحاشي اضطهاد غريمه في السياسة وفي الحب. ويعيد الوضع الكوميدي، أن في نفس الوقت يلجأ (Don

والتي لا توحى اليه بتقاليد عريقة فلم يجد الا شبه تجمع لافراد حول سوق لا يتم عنه اتصال ولا مرج يستعيد ذكرى ما ترمز اليه لوحة (GOYA) وشعر وقد غمره ظل الزخارف الزجاجية الخافتة، بألوانها المختلفة حل جدران المعبد المظلمة بصور^(١٦) تمثل سيرة القديس حامى بيت الله، وتلاميذه، وتخطيط من حلة القوم السلج وقد عرف (GOYA) كيف يبحث فيها الحياة، ويجعلها تبصر عن انفعالهم بواقعية الفنان الانسان المطوف للملك.

وكان التجاوب عينا بين أسلوب (GOYA) الذي ينطق بالواقع الحي، وبين التصويرات الحية الحارة التي تبعث من موسيقى البني. لقد فرق بينهم قرن من الزمن، ولكن عقبتهم التقت. وكان ان خمس كل منهم قلعه في دمه ليفصح عن نقاء لغاه. ولا عجب اذا عرفنا انهم هجروا بلادهم اختصاريا يوما ما. (GOYA) هربا من الحكم المطلق للملك فردينان السابع، واستبداده الذي ضاق به أهل الفكر والفن، فلجأ الى فرنسا، حتى عامته، واختار (BOR-DEAUX) بالذات، لأنها كما قال في مذكراته، أهم المدن الفرنسية بعد باريس، بنشاطها السياسي والادي. ثم انما حل الطريق المؤدي الى اسبانيا. وهكذا فعل البني في ظروف سياسية لم يكن يرضى عنها، وقد فرقت بين الدين استسلموا للامر الواقع، والذين اثروا طريق الحرية ونفوا انفسهم اختاريا حتى آخر حياتهم. ولم يعوق الجهد والحرمان ابن اراؤولد وابن تكلونية أن يقيا بذبيها لموطنها الاصليين وان يبيها خلاصة عقيرتها.

انطلقت تلك الرواية في البني أمنية صباه ومحاولاته الاولى في احياء الزرزية، فسرى ان يتقلها الي المسرح، واستجيب لرغبة صديقه الكاتب لثسري

(١٦) كتبها Goya مرة في القديس انطون.

(١٧) Francis Goya (1747 - 1828) رسام اسباني ولد في اراغون فاضل لرسوه بالذات الشعبية، وعنه صورة في المتحف القرائي، ورسام (العصر الملكي) وكان فردينان السابع كان يجمع البلاط حكم اسبانيي مطلق من برش (Goya) فدخل الجند من هذا الجو الخافت، ليخلص فن ابيه حر. وكانت القديس في صورت على احد الملكة الملكة، تكلف من ما تكتبه من حلق تكيم. وقيل صورة مما يتطابق مع نظرية الدنيا، ونجدها في المتحف بربانية مرحة من كل مظهر حيا.

حيناً بنبرات خافتة ، مقطعة ، وحيناً لا يرتبط النغم بألفاظ معينة بل يتدفق بسجيته في تشاغيهم (Vocalises) حرة براقة ، ثم ينخفض فجأة في حنان مؤثر ، وقد يروق للملحن أن يعيد عبارات السود التي تنفوح بها مشاعره .

ويتمهي الفصل الأول الكثير الحركة بمواقفه المتشابكة الغلظة شيئاً ما . وينقلنا المؤلف الى الفصل الثاني بفأمنل اوركسترا الى (Jivtermede) مبنياً كذلك على نفس اللحن الاصل ، ولكنه ينمو ويتطور بلون من ألوان الملاجونيا (Malaguena) التي تنحدر من رقصات الاندلس ، ومن ملقى بالذات (Malaga) ، ويستمرس اللحن في الرقص على هواء ، وينهك في المجهول ثم يسترخي ويستسلم حالماً ، وما يلبث ان ينطلق كالسهم في توقيع متعاقب سريع . ثم يركز بتكرار على نوتتين (دو) (ري) (DO- RE) ، كتدفق الزغاريد ابتهاجا ، وكان المؤلف أرجلهم نثراً موسيقياً يقفون بشدا حر ملقى المتعجب . وهكذا يعيد الفاصل الاوركسترا الى بروحه وألوانه الطريفة للأحداث السعيدة الآتية .

ثم يحى المؤلف بأسلوب جديد الـ (Sevillana) ولم يكن اختياره من بين الانغام الاندلسية عن غير قصد . أنه خاص بأشيلية نيت في تربتها . وحل أسمها ، واجتاز القرون محتفظاً بتقاليدها الخاصة من حيث المناشبات الدينية العريقة ، ولبيان السمر (Zambra) ذات الطابع السديوي المنسجج عن الكتب . فمهد المؤلف إليه إحياء ليلة العرس . فتعاقب تشكيلة من أسلوب الـ (Sevillana) فنانة ، راقصة ، تصدروها نفس اللحن الرئيسي متمماً ، مثيراً يلهب الشعور ، فيجد الفنان مجالاً لجأمة أهل الحفل . واظهاراً ما وجبه الله من مهارة ، وكأنه يؤدي رسالة التزم بها . ويمتد السمر الى السحر ، ومحميا

(Lesmès) الى نفس الحيلة حتى يتقرب من الحبيبة ، ثم يهدف ازواج حركه (Henri) نفس أن يقف على في غفلة منه . ويشمر رجال المباحث المتشربين في الحفل أن شيئاً ما في الجوى ، إلا أنهم لم يدركوا اللبس^(١٤) . وفي غمرة الفوضى يسرعوا بملاحقة هذا أو ذاك ، وقد يحتم أسلوب المسرحية الهزلية اندماج عنصر الحائط والبلية ،^(١٥) فتزاحم الملايسات ، وتتشابك المواقف الحرجة المبهمة ، فيجبره رجل الشرطة بين الاثنين ، ويسبق (Don Lesmes) الى السجن بدلاً من (Henri) . ثم في لحظة إعلان خطوبة هذا الأخير على حبيبته ، تنطلق مفاجأة أخرى تزعج الجمهور بأجمعه ، وهو خبر سقوط وزارة المحافظين ، ويحى حزب الأحرار ليجمع من هنري سكرتيراً خاصاً لرئيس الوزراء . (لونه تونه خلصت الحدودته) .

وقد أترك البتة ان الحب هو محور هذه الأحداث المبعثرة غير المنطقية بالمرّة ، وغير المالية لمية الموقف ، فأراد أن يكسبها لونا إنسانياً من واقع الحياة ، وكان ديناً عليه ان يحى عبقريته (Goya) بأن يقوم بعمل موسيقى يعكس ما توحى به لوحاته من بلاغة التعبير . فكتب موسيقى لمسرحية (San Antonio) عاد بها الى الروح الاسبانية الخالصة ، مبتعداً بها عن أي أدهاء خارجي ، مكتفياً بخلاصة مشاعره الذاتية التي تميزت بها دائماً أعماله البيانستكية على طول السنين . فجاءت واضحة الأسلوب ، بسيرة الفهم ، تسير سلسلة في سهولة لطفت جو الفوضى المحيط بها ، وصبتها بلون محل يتوافق مع كرامة ومتطلبات البيئة الشعبية الاسبانية .

ويسمى اليه الحبيب ، ويشتركا معا في ثنائي (Dúetto) يقدم على نفس اللحن الرئيسي متخذاً أسلوب (Seguedilla) الذي يميز إيسراز مختلف الملامح العاطفية ، فيمر عن ألوان الحب والحرمات ،

(١٤) الأناشيد الى العصر الذي يحل روح الكفة والعطرية والقرن . ويظهر هنا مظهر الجنود المتشربين لحظ الامن بلاسيهم (كذلك بعلامهم الصلوة المبهمة ، وعلى مناصر مدينة لعالم مع الروح لمرسة التي تفسر المسرحية . هذا التنقل مدعوم داخل في تقليد و الترددية ، الاسبانية والاوبرا بوف (Opera Bouffo) الأروية . التي تربي الى

الزواج والمرح . (١٥) Quiproquo (فرنسي و Imbroglia) يجلل .

اعتاد ان لا تعوقه المصائب ، فلم يفض وقت حتى ظهرت حل نفس المسرح (Zarzuela) في مدريد نسخة اسبانية (El , Sortija) وتسمى « الحاتم » استخرجها من اوريرا (Magic opal) « الحجر السحري » التي نالت في وقتها استحسانا عظيما في لندن . وهنا ييب نوع آخر من الماوضين ، صناع الزرؤيلة المتنافسين حل مصالهم ، واستقبلوها في تحد طاع يقصد ان يبرزوا المؤلف فسقطت (El Sorija) ولم يزم المؤلف .

وصمد البينز الذي تعود اللبس في الرأي حول اعماله المسرحية ، وفشل هذا الاضطهاد المتحل في اخاد نشاطه الحفص . فرأت الايام التالية عددا كبيرا من اعماله البيانتيكية . تكشف عن نبغ التكنيك ، وفكر انساني عميق . وقد توج في تلك الفترة الوجيزة بمسرحية غنائية جليدة نالت شهرة أمضت حجبهم .

راينا في مسرحية (San antoni) ان الصراع الحزبي كان يهدد أولا واخيرا الى الدعاية والفصحك ولا شيء غير الفصحك . ونجوه (Pepita Jimenez) (وتتعلق غيمنتز) لتقلنا الى لون آخر من الصراع ، أليم ، مسير ، صراع بين الحب الالهي والحب البشري . فتنمو القصة في جو من الدرع الديني العميق ، الذي كان يتصف به القرن الثامن عشر في اسبانيا ، حيث كان سلطان الكنيسة يسيطر على الدولة ، ويستأثر بالروح للشعب ، فيهم التحمس الديني ، ويرمي للمجتمع اسباني القيم الاخلاقية حل التدين والتقوى ، وفي هذا السيل همون التضحيات .

ظهرت قصة (Pepita jimenez) للكاتب الاسباني الشهير جوفان فاليرا (Juan valera) سنة ١٨٧٤ قبل أن ينقلها الى المسرح الصديق الدائم بـ ٢٢ سنة ، الذي ما زال متصلا بالبينز . . أين كان ؟ ، أي (Coutts) كالمعتاد تحت اسمه المستحضر

مع هذا العزف تحت الـ (Sevillana) بالوانها الفصل الشالي ، ألهم الاقفاق وجيزة لحماسية (Qvintette) غنائية تختص بالعرويين . ويهدوه متكلف ترتيب شيئا ما ، يفهم منه انها فترة تمهيدية للمارش اختامي الذي يبعد كل البعد عن اللون التقليدي للمارش . مع وجهة من الشبه بمارش الـ (Toreador) لاوسرا (Carmen) ، ولكن شتان ، ان البينز اراد ان ينهي المسرحية في حالة من الابتهاج الشعبي . فيجعل منه قطعة موسيقية اوركستراية تلعب الشهور ، لا ينقصها عنصر هن عناصر الاثارة وجاذبية الايقاع الحار التي تقاوم ، فيندلع الحفل بأكمله في الرقص بحمية ، وتضطر النساء في السير وهن الأذفاف وتعلو اصوات الرجال حائلة على الحماس ، غير انها لم تصل الى حد الابتدال لجمعية الموقف واكراما للقدس شفيع الحى . ويسدل الستار على مسرحية (San Antonio Dela Florida) التي حققت نجاحا كبيرا على مسرح الـ (Zarzuela) في اكتوبر سنة ١٨٩٤ . ويؤزل هذا النجاح الى ان البينز ترك لطيفته مطلق العنان ، فركز على اللون المحلي الذي مهد لروح الدعاية والمرح ، وكشف عن عميق نزعاته الذاتية . فتحت عمله بما يشتهي من النغم الاندلسي والرقصات الاسبانية الخالصة ، فتج توافق مع النص الروائي الذي عولج موسيقيا باعتناء ، فجلب الى المسرح الاسباني بجدي من عسارة لملحه الذي طالما برز في اعماله البيانتيكية للبيانو^(١٦) .

ومع هذا التجاع للموسى الذي جلب للمؤلف جمهور المعجبين بالأسلوب الجديد للزرؤولة القديمة ، لم يهفه من ضجة آثارها بعض المتحمسين لبناء الاورالى الكلاسيكى ، من رجال المجتمع والصحافة . ولكن البينز ايقن انه قدم للمريد عملا فنيا يستوعبه الاسبان . وانه اذا يغمس قلمه في دمه تجد نبراته طريقها طوعا الى عميق احسن الانساني ، وهذا كل ما يطمح اليه . وقد

(١٦) نقلت هذه المسرحية الى الفرنسية تحت عنوان (Ermitage Florit) وهدمت في بروكسل في يناير سنة ١٩٠٥ وعرضت على مسرح (Zarzuela) في ذكرى وفاة البينز الخمسين سنة ١٩٥٩ .

(Montjoy). وقد ركز اقتباسه على الفترة الأخيرة من سير الأحداث المشلاقة، حيث يسود التوتر، وتستحكم الأزمة ثم الحل النهائي السعيد.

وتقوم القصة أساساً على ستة أشخاص غير عدد من الوجوه الثانوية. وموجز للموضوع أن (Pepita) (Jimenez) أرملة شابة صغيرة السن، حلوة، جذابة، نقية طبعاً، ويكثر حولها المعجبون ولكنها في غفلة عنهم، ويحبها (Don Pedro) من أعيان المدينة المرموقين، أرملة هو أيضاً يزين الشيب رأسه. يطمح في (Pepita) زوجة له. ولم يلبث أن يفاجأ بأن ابنه (Don Luis) مفر بها هو الآخر، وأنها تبادلته الفرام. فيرى أن يفسح الطريق للشباب، ويعتبر (Pepita) كابتته، ولا شيء إذا يعترض التوفيق بين المحبين، غير أنه يحدث فجأة ما لم يكن في الحسبان فتعثر (Don Luis) نزعة دينية توحى له أن يسمح لنداء باطني، هو الرب، وعلية أن يهجن له، ويجرد من ملاذ الدنيا. فيفسد الموقف، وتنازع، فتتزعج (Pepita) ويتأهب الناس والأغواء، وتحملها صورة الموت، وتلاحقها فكرة الانتحار، ويحل الغم على الجميع، وإذا بالجو الخفافيل بالمرح يبدأن يتحول إلى مأساة حارة باستسلام (Don Luis) إلى آلام الصراع بين نداء السماء ونداء الحب. ويبدو بظهور التعصب المأخوذ حيناً، المتردد التحير حيناً آخر، وفي هذه اللحظة الدرامية الحرجة تتدخل (Antonana) مربية (Pepita) وتمسك بخيوط الحبكة السيكلوجية، متسلحة ببجها لها. ويصدر كبير من الدماء والمكر، تقودها بشق الحيل، وحكمة وخبرة المرأة المحنكة الذكية، إلى أن يقتنع (Don Luis) بأن تلك النزعة التي استرلت عليه وغاصت به في أعماق القموص والحيرة لم تكن إلا وهماً عابراً، فيقتصر الحب، وتشرق السعادة ويعود للمسرحية جو التفاؤل والمرح بزواج (Pepita) و (Don Luis).

بعض مؤرخي ونقاد الموسيقى لا يمتد، بمبادئ النهج السيكلوجي، لأن الخلق الفني لا يتم مجرداً من

العوامل الزمانية له. وإن المناخ العاطفي والفني الذي يحيا فيه الفنان يستحوذ على حسه، حتى أن أدق المظاهر تجهد صدأ في عقله الباطن، وتنبولور في الفهم الفني، فتفوح بها تعبيراته.

ويرى آخرون أن البينز كان كمثله من المعاصرين، معجبا بالأسلوب الذي خلقه (Wagner) ومضمونه أن يصور الشخصيات المسرحية بمسيرة (Leit - Motif) تتميز بها وتنطق بالمواقف البشرية، وتعبر عن الموقف السيكلوجي والدرامي، وتسير بها إلى القدر المحتوم. فساد هذا الأسلوب، وتغالل في كثير من مؤلفات الفترة التي سميت بالفترة الفجنيرية.

ومن جهة أخرى تشهد مؤلفات بعض الموسيقيين من زملاء البينز لتلاميذه بتأثرهم باللون الأسباني غير أنه يحى استدانتم له وتشبههم به، أن كلأ على هواه في التطبيع والتجديد. وهكذا كان لابنيز أن يشار للكونينيه الهزلية (San Antonio) كما رأينا، لحنا رئيسياً دهم به المقاطع الموسيقية بأكملها، غنائية اوركستالية على السواء، متجسبا في أحنية أو رفصة حاملا مذاق الأرض التي انتبهت، كتالونيا، متطورا في مرونة مع المواقف الدرامية والسيكلوجية فلم يخضع اذا هذا اللحن الرئيسي الاوحد للنظرة التي يقوم عليها ال (Leit Motif) الألماني. إنما هو تجديد مبتكر في التصعيد بالنغم الشعبي إلى الفن المسرحي.

أما في (Pepita Jimenez) فقد اتخذ البينز أسلوب ال (Leit-Motif) في تشخيص البطله دون سواها، بلحن اختص بها، مبرها امينا عن ذاتيتها، شفيها لها، مفسرا لأحلامها وللأحداث التي تلاحقها منكرة او متخائلة، مظلمة او مشرقة، وهذا التحريف في الصيغة يقدم الدليل على أن المؤلف لم يقتد على غير هدى بنظام ال (Leit-Motif) حسباً وضعه (Wagner) والذي من خصائصه كما قلنا، أعداد لحن معين يتناسب لكل من الأشخاص الرئيسيين للمسرحية يلزمهم ويتفاعل معهم.

وقبل تجدي جماعة المتصعين في ان يسدوا الغيرة القاضية لالينز خلال مسرحته هذه ، اذا ان النجاح الصائب كان له صدى بعيد المدى عند من تلاقوا أسلوبه من مشاهير مؤلفي ومؤرخي الموسيقى الاسبان ، وغيرهم من رجال الفن والادب ، الذين خصوها بحكم منتصف ضرائب ، ثم انها وجدت استجابة خارج موطنها الاصل ، وايقظت اهتمام العلماء من ذوي الفكر الرفيع في بلادهم ، فترجت المسرحية الى الايطالية والالمانية والروسية والفرنسية .

ولم تجس أكثر من ثمانية عشر شهرا على عرضها في برشلونة حتى اختارتها لجنة مديري المسارح الثغائية في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا ، لانتاج مسرح غنائي جديد (١٧) ولم تجيب تقليدهم - فقد استقبلها الجمهور التشيكي بحماس عظيم - وكان ذلك بحضور المؤلف الذي استدعى على خشبة المسرح عدة مرات يصحبه تصفيق حاد ، ولقد له اكليل من الغار والمزهرتها الصحافة بالمدح . ويقول الينز في تأثر : انها من أسعد لحظات حياتي .

وبمر خمس سنوات أخرى ، وفي مدريد يوم ٢ أغسطس سنة ١٩٠٢ ، لى دعوة ادارة مجلة أدبية فنية (Evan- qile) اشتهرت بالاعتدال ، وأمام جمع من اهل الفكر والفن قام الينز بتقديم (Pepita Jimenez) ممثلا موضحا المواقف الاساسية بمقتطفات على البيانو ، فسرحهم ، قرروا فوراً ارسال برقية تهنئة وتقدير الى (Jvan Valera) كاتب النص الروائي ، وآخر الى (Montjoy) المالي (Covtta) الذي نقلها الى المسرح . وظهرت الصحافة مهللة مكرمة الينز الذي وضع اسما لادورا اسبانية حق ، فجاد هذا نصر له وتمويضا لما ناله من استكثار ملبر .

وحالفه الحظ ايضا سنة ١٩٠٥ عندما اختار مسرح (La Monnaie) في بروكسل عاصمة بلجيكا ، للاحفال برأس السنة الجديدة ، وقبلة أوريت (San Antonio) مترجمة

ثم يجد الينز عن العرف المتبع في النسخة الموسيقية لادورا بتقديم افتتاحية بكامل الأوركسترا تسبق رفع الستار ، غير أنه يكتفي بعقدية مبهمة موجزة ، من خمسة مازورات ، لا أكثر ، تهدف الى ارساء المقام والريتم ، وتبدأ المسرحية .

أعطى المؤلف هذه المسرحية الموسيقية بمثابة خاصة ، حتى تفوقت فعلا على اعماله المسرحية الأخرى ، التي صرح مرارا أنه لم يكن يرضى عنها كافة . فاحسرت نجاحا كبيرا من أول عرض لها في برشلونة سنة ١٨٩٦ . دل عليه تدفق الجمهور عليها في ازدياد مضطرب ، معبرا بحماس عن أرتياحه لهذا الخلق الأورالي الجديد من صميم التربة الاسبانية بالمعنى الحقيقي المنتظر ، وأجمع النقاد على أن هذه أوربا اسبانية الدم والنبيذ ، وأن هذه حقيقة لاتندع مجالا للشك .

ولكن هناك جبهة المعارضة متأهبة كعادتها ، متزعمة المواجهة التقليدية الهادمة لكل عمل مسرحي لالينز . ويتدخل مؤلفو الموسيقى والنقاد ، وارتفاع حرارة الجو ، ويعلو الجدل عنيفا ، بين معارضين ومؤيدين ، ويتناولون نفس الادعاءات ، ونفس الحجج لاقامة الدلائل على صحة نظرياتهم المتعارضة . وهكذا يتضالم الوضع ويفلت زمام الموقف ، ويتسلل من تضارب الآراء الى تضارب الأيدي في فناء المسرح الذي عرضت فيه المسرحية . وكما يحدث غالبا ، لم يشر المؤرخون الى هذا الحادث الذي يحدد للسنة التالية ، عندما اعيد تقديمها على مسرح (Zarzuéla) في مدريد العاصمة ، إنما تنطق به الصحافة المعاصرة ، ويحمل الاطلاح عليه . وهذه الاحداث ليست بغيرية ولا هي الأولى من نوعها ، ان الممارك الفنية تتدرج على مدى مراحل تاريخ الفن وتبلغ تطوره .

وتجيبا لاحتدام الغوص اسرع الينز يلتقط انفاسه بعيدا عن جو برشلونة السريع الانفجار وهذه المعاصرة .

قدم للعالم نموذجاً ناجحاً لاوروبا اسبانية صميعة ، وكان في هذا التصرف النبيل تقليداً للذكرى ابن كاتالونيا الحرة ، الذي كان الريتم الاسباني صدى لنشأت قلعة المقمع بحب بلده . (٢٠)



ساسنا : كاتالونيا والفجاء :-

أولى الجيز ما عليه من التزامات نحو كوتس وشتم « فترة مغامراته المسرحية » ، كما سموها ، بأن قدم لبلده أول مسرحية موسيقية جادة من منبع اسباني نها وتمييزاً على نهج الاوربا كوميك وكان هذا ، كما قلنا ، حدث في تاريخ الفن للموسيقى الاسباني . وراقت له الحياة في باريس حيث كانت تتجاذبه مختلف التيارات المتحررة والمحافظة . ولكنه لم يقبل عن نفسه ابداً . ولذا فانه يرمي لناميه بالقواعد الموسيقية ، فانه لم يسمح لها بأن تعوق الوحي ، وكانت له كلمة مأثورة في ذلك « أن الوحي لا يحكم بزمان أو مكان ، أنه يبط في غير ميعاد ، لا يفصل ولا يشرح وأن اضطباعه لمنظوم دقيق يضمف قوته الروحية » . وكذلك يعترف أنه اولاً واخيراً أسير حسه الداخلي ، فكانت كتاباته في هذه الأونة اذن تكشف عن أنه لم يكن غافلاً ابداً عن التزامه باصول الخلق الفني ، وقد تميزت بانتاج خصب في شتى الوان من بينها عدة ميلوديات غنائية على قصائد لبعض الشعراء الاجانب والفرنسيين وقد اهدى معظمها لصديقه جابرييل فورييه ، وكانت اسبانيا تمر بفترة حرجية في تاريخها ، في الخارج منازعات مع الولايات المتحدة ، تطورت الى حرب فعلية ، انتهت بتنازها عن كوبا ، وجزر الجوام ، والفلبين ، وكان لذلك القشل صدى مؤلم ، عز على الشعب الاستسلام له ، ونسبه الى ضعف نظام الحكم القائم ، وتمشقه في مواجهة الاحداث ، فاختلعت الآراء ، وشاعت الفتن ،

الى الفرنسية تحت عنوان (Ermitage Fleuri) وكان مقبداً لالينز انتصار جديد وأقبل عليها بحسن الموسيقى من مختلف طبقات المجتمع البلجيكي ، وقد ظهر رجال الفن والصحافة بملابس السهرة احتفالاً برأس السنة ، وهكذا عدد من الفرنسيين الباريسيين جاؤا خصيصاً لهذه المناسبة ، ومن بينهم بعض مشاهير الفنانين والكتاب ، وكان (Ernest Chausson) نفسه على رأس جماعة من مؤلفي الموسيقى الفرنسيين . ثم في نهاية العرض الأول رتب مدير المسرح استقبالا اتيقاً في صالونات اجد المطاعم الكبرى تكرماً لالينز وصائلته التي كانت تصحبه ، واحاطهم بعدد من نخبة المثقفين والمؤلفين ، وفي مقدمتهم سفير اسبانيا في بروكسل الذي شمل الينز برعاية خاصة وهنا مدير المسرح على نشاطه الموفق واحل ان ملك اسبانيا (١٨) - تفعل بمنحهم براءة الكومندور من طبقة الفونس الثاني عشر ووسام صليب الفارس - (Croix De Chevalier) الى قائد الاوركسترا .

أما باريس التي احتضنت الينز ما يزيد عن خمسة عشر عاماً واحاطته بهالة من التقدير والمحبة الخالصة ، والتي لم تتغافل عن انتاجه البياتستيكي قط ، بل اعترفت بمستواه العالمي عندما اختارته عضواً في لجنة امتحان الكونسرفتوار مع اكبر علماء الموسيقى الفرنسيين آنذاك ، وكان الاجنبي الوحيد يومها الذي دعي للاشتراك مع هذه الهيئة العريقة . واستمرت باريس فيها بعد بالاحتفاظ له بشعور الود والتقدير ، عندما ازيح الستار في ذكرى وفاته الخامسة عشر (١٩) عن لوحة تحمل اسمه بين شوارع عابرة الموسيقيين الذين عاشوا في باريس ، ثم في مساء نفسه ، قدم مسرح الاوربا كوميك عرضاً مختصاً ، مشرفاً لـ (Pepita Jimenez) ، وقد عهد بها الى أشهر مغني الاوربا الفرنسيين وتبلورت الآراء عامة عن حكم واحد ، وهو أن الينز

(١٨) فرنسا الفاتحت عمر رايير ملك اسبانيا ، الذي ترك البلاد الى لفظي ١٩٢١ عند إعلان الجمهورية الاسبانية الاولى .

(١٩) ٢٩ مايو سنة ١٩٢٤ .

(٢٠) وكثرت هذه الخلقة في الذكرى الخمسين لولادة الينز سنة ١٩٥٩ - على نفس المسرح الاوربا كوميك ، واستقبلها مدير الكونسرفتوار ببارزا بحسن معاني التكريم والتقدير . وكان لنا حظ الاستمتاع بها .

عرف البينز أنه لم يَألف اقتباس النغم الموروث ، ولكنه شد هنا من هذا الاتجاه ، وأنتظف النغم البدائي كما هو صادر من فم حل القرى ، ومكلا ونجده وقد انتفى الريتم الثنائي الذي تختص به رقصات المنطقة ، وليس الشلافي الذي يغلب في الأقاليم الأخرى ، فيدخله دعامة قوية ، نشطة ، يركز عليها لتجسيد روح معنوية كالتونية واقعية . مع فقرات انتضالية عابرة ، تلمح فيها الريتم الثلاثي . وهذا التنوع ، كما قلنا مرارا ، شرط أساسي يلتزم به الفنان حتى يجنب التكرار على وتيرة واحدة قد تسبب بالملل .

وجاءت كاتالونيا السمفونية تحتد عشرين دقيقة من الزمن في تصميم واحد ، تبعاً للآثار التي حدد لها النمط المحدث ، غير قابل للتقسيم الحركي الداخلي ، حل مفهوم السمفونية الكلاسيكية . وإنما قد يتيح للمؤلف أن يتطور ، ويتناور ، ويتجول في عالم الأحياء ، ملتزماً بأسلوب .

رأينا أن البينز كان لا يقلق موسيقاه بالتعبير عن الأحداث التي تحي كاهل البلد ، ولا بما يجالج فؤاده من أسى ، بل يرمز في مجموعها إلى الانشراح والتفازك . فاباحت هنا روحه المرحة بأن يسخر من هؤلاء القوم الذين يطالبون بتسليخ كاتالونيا عن الوطن الأم . وأودع في هذه اللوحة الموسيقية استهجانه وعدم تجاهبه مع هؤلاء الثمردين على غير صواب ، وكان له ما أراد .

ولكن لم يقع ذلك موقع الرضى عند الطبقة البروجوازية البرشلونية ، ولم تستحسن هذا التعبير التصوري الروحي للبلاد . وهابت عليه أن يخرج عن المألوف ويستحي ، هو الكاتالوني المولد . أن يزيغ النغم الذي آل لهم عن أجدادهم سلباً نقياً ، وقد يترنم به أولادهم من بعدهم . واجمعت الصحافة على أن توجه إليه اللوم ، فإذا كان يجهل الأسطوري يجار البينز أن يكتشف عن الملامح الغامضة للأمة الأسبانية في الأقاليم الأخرى ، فإنهم هم أهل الكاتالونية يعتبرونه أساساً في قوميتهم . وتكاثرت الحملات ضده ، حتى بدليل نفسه أخذ عليه عدم نسخ الميلودي الشعبية مثلاً هي من منبتها ، ولم

فاحسدت ما بين العشائر وبعضها . وتنبه أهل كاتالونيا ، تلك الناحية التي ترفض تبنيها لأسبانيا ، إلى أن الأمور صار معقدة لأعادة المطالبة بشريحة حقه في الانفرد بحكم ذاتي . وإدت هذه الزعرة الانفصالية الجديدة إلى مضاعفة الارتباكات السياسية التي أرهقت البلد .

ولم يرق لالبينز هذا الاتجاه العنصري الانفصالي ، لأنه كاتالوني المولد ، تزوج كاتالونية ، وأنجب أولاده في كاتالونيا ، أن كاتالونية أسبانية بوضعها الجغرافي من الكتلة الأيبيرية ، ولم تكن يوماً في - عزل عن الروح الفسقية التي أمشحت من جنوب فرنسا حتى مرسية (Murcie) في نهاية الساحل الشرقي حيث تلقى بطلاع الأرض الأندلسية ، والتي جعلت البينز يبرخ بأنه « كاتالوني المولد » - أندلسي الروح ، فكان يرى أن في سلب هذا الجزء الكبير من الوطن الأم نصفاً واجراماً قد فسران بوحدة البلد وعظمتها .

وكانت أدوات الحكم القامم غير مأمونه ولا مرغوب فيها . ولكن البينز لم يكن مجاهراً بالاحتجاج السياسي أنه يحتفظ بحقه في التعبير عنه موسيقاه . وكانت هذه وسائله في مواجهة الأحداث ، جسيمة كانت أو ثقيلة الاحتمال . ويحدد إلى موسيقاه ، أن تنطلق بما يكنه الشعب من رغبة في حياة أفضل . فينطق قلمه في مرج يوحى بالافراج عن التزمت السائد ولا يتعارض مع طبيعته سريعة الانفعال ، فأتى بمؤلف أوركسترا في نمط قصيدة سمفونية (Catalonia) أسبانية الألغام ، أوروبية الصيغة . في دائرة باناروا مؤلفاته التي شملت أرض الوطن الأم بأكملها .

وتتجلى القصيدة السمفونية (كاتالونيا) على كل الأعمال الأوركستراية التي سبقها ، ويرى البعض أنها عمل سمفوني لا لبينز ، لم يجرؤ على النهوض به قبل اليوم ، وذلك لأن الأسلوب البيانستيكي يسيطر على كتابته الأوركستراية ، ويتزعم التخطيط السمفوني البحث . وجاءت كاتالونيا القصيدة السمفونية ، نموذجاً يشهد بأنها خالية تماماً هذا اللبس .

ولكنها كانت فترة جادة الحساسية في حياة الكتالونيين . وهو الأيام ولم يتكرر المصعب عند احادة تقديم القصيدة السوفونية كتالونيا في باريس (١٣ فبراير ١٩١٠) في الاحتفال الذي اقامته « الجمعية الموسيقية الالهية بمناسبة مرور عام على وفاة البينز » وكان النقاد - الفرنسيون أكثر ادراكا في تفهمهم لما كان يرمي اليه المؤلف .

ويجد ان أودع في كتالونيا ثقته الفنية ، واعتزازه بأهليته في الكتابة الاوركستراية عاد تورا الى صالته الباستيكي ، الذي يتيح له المناجاة والارتجال .

وكانت سنة ١٨٩٨ مفعمة بالاحداث العصبية ، واهمها فقدان ابنته في حادث مؤلم ، وانحراف صحته حتى ان اطبائه اوجزوا اليه العلاج في إحدى مدن المياه الفرنسية ، ورغم حزنه الشديد ، وحساسيته المرحقة ، رأينا ان البينز لم يكن ممن يستسلمون للشدائد ، ولا عن يرضخون للتضام ، فالتقت نفسه الى تلك الناحية الاندلسية ، يستمد منها التخفيف من مشاعره ، واستمر غرناطة التي كانت له المأوى الروحي في مختلف ظروف حياته ، فيعرضه خياله ان يبدى متابع موسيقية تتناول النواحي التي تحيط بها ، مرحلة في صورتها الخالدة الحمراء (Al Hambra) وظهرت منها القطع الأولى : (Al Vega) ولم يستكمل المشروع .

وتظهر (Al Vega) حاملة امارات الابتكار ، فلا تتسم بالطابع المتحور ولا هي متشاكلة في جبر يفيض بالمرح ، والسروكيا هي العادة ، فقد بلذ لها الاتجاه الى التأمل الرزين القائم بعض الشيء ، ثم يلاحظ ان المؤلف لم يتساهل كمعاداته في اختيار اللحن او الموضوع الاساسي الذي سيبني عليه حديثه الموسيقي ، انه بكثير من التريث والعناية ، يرى في ذلك الجماعا نفا يلمح الى تطور التنكيك الذي سوف يتجلى في اعماله المقبلة .

قالوا وكردوا القول ، ان هذه المؤلفه هي الحد القاطع لاعماله البيانستكية التي كان يغلب عليها الطابع الارتمالي ، وانها هي نفسها بريئة منه . ثم انها تكشف عن تطور في التنكيك يحكم الاركان ، وقد دلت

يرصمها كحجر كريم في بناء موسيقى منظم الاركان ، وايد عدم رضاه في مقال انتقادي شديد اللهجة . قال فيه « قصد المؤلف هذه المرة ان يستلهم الوحي من صميم التربة المحلية ، فلماذا اذا لم يراعي ذاتيتها ، ولماذا اذا استباح لنفسه ، وهو كتالوني الاصل ، ان يشوهها بهذه الالاهيب التي مسخت صورة الانسان الكتالونية » .

رأينا كيف ألف البينز الضججات التي تثار حول كل من ابتكاراته المبدعة ؛ ولكنه فوجيء هذه المرة ؛ يشبه حملة حفرة ، تفقد به شرا ، وقد تجاوزت مفهوم النقد الفني ، أدخلت عليه اتهامه الروحي للاندلس العربية ، وعدم صدق ايمانه بقوميته الكتالونية ، على حد ظنهم ، ومجادوا في اتهامه بأعطف الصفات التي لم تطرأ على باله قط ، بل انه لم يكتبي بأن حرف النغم وأفسد معانيه وأهليته ، بل أشبع غرضها ما في نفسه ، وأبى الا ان يبدى به ما شاء فيتمد مفتعل على أهل المنطقة . فكان ذلك بمثابة فقدان لجنته الكتالونية .

ويكرر الوضع ، ويرى البينز نفسه وقد أدين بشيء لم يقره ، ولم يكن من الذين يقابلون الشر بثلثه ، وكان في خلقه ان يسمو على عالم الحقد والكدر ولم يثقله عدم نجاح قصيدته السوفونية التي اودعها حبيته وحنينه لمسقط رأسه . ان البينز شاعر ريسود ملهم ، وهذا ما لم يفهم مواطنوه في حينه ، ولذا ثارت ثائرتهم . هذه اللوحة التصويرية التي اندفع بها المؤلف تلقائيا في براءة من يبوى النكت المرحية ، مها حملت من روح التهكم والاستهجان . أنها لم تنطق بضغينة ولا تنديد ، بعيدة كل البعد عن معنى المباداة .

وجرفهم الغضب حتى تغافلوا ان الموسيقى كالشعر ، في أنها تكشف عن جامل نفس الانسان وقوة ادراكه الذهني ، هي أيضا تحمل صفات الوصف التصويري للواقع الدراسي والمزلي . وقد تطول قائمة مشاهير المؤلفين الذين لم يكتفوا ميلهم الى اللهو اذا راودهم فيستودعوا موسيقاهم شقى التميزات الفكاهية ، من الدعابة الخفيفة الى المزلية السميكة ، ولم يثل ذلك من قيمة فهم .

بسيط ومتشامخ في آن واحد: (Iberia)، عميق المخزى، سليم الطوية، وضع حبه كله وحبيته السمراء الحفانة القاسية، كما كان يقول في خطابه لابن أخيه طالبا منه أن يكلمه عنها ويكلمه، ويكلمه، حتى يشعر بانفاسها قريبة منه.

ولم يفتن بعض النقاد المؤرخين إلى هذه الظاهرة الغريبة في عصرهم، وأصحاب النظريات العلمية التي تركز على الآليات بالبرهان، فدخلوا في درس كل أقليم على حدة، وشرعوا في تحليل وتشريح ما قد لفسه مختلف المظاهر، ولكن أين لهم أن ينقلوا إلى هذا العالم المختلط المولود الموحّد الألهام، ذو التعبيرات الغزيرة، الفارقة؟ ألا بعد أن استرسلوا طويلا وفي عناد وقد شدّهم تلك الألقاب إلى الرقبة في الكشف عن جلور ما ترمي إليه، وتتبع تطوراتهم حسب أصول الحث الأنتولوجي، حتى أيقنوا بعد جهد أن تلك الألقاب التي مهر بها مقطوعاته لا تشير علميا إلى مناطق محددة. بل أن المؤلف يرى في أسبانيا بأكملها موئنا واحدا لكل ألوان الأيقاع والنغم فسأهت موسيقاه المستقلة تلقائيا من العرق الأندلس في غزو شامل للفطركله، وصور الفلاستكو شعار الموسيقى الأسبانية، وأستقر الرأي، والحالة هذه على أن يفهم من الداخل، واستشهدوا بالأسلوب الذي تبعه في كتابته، أنه لا يدعن إلا لخلق طبيعته الخاصة، وأساسه التفاعل الموسيقي الموحى به من ذات فؤاده. فيصيح أسلوبه مما توحى به مشاعره الباطنية. ومع ذلك، ومما لا شك فيه، أن إعطاء الأهمية الأولى للتعبير عن ملكته النفس، لا يبدل على التسليم والتراخي في دقة الصياغة. وإنما إلى إخضاعها لتوضيح مأربه، والذي يبرز شائعا في مجموعة أيريا.

كان البنز كما عرفناه، واسع الثقافة وافر التجارب، ولكنه لم يكن عالما من علماء عصره حتى يستميله مذهب الفيلسوف (Bergson) الذي كان إذ ذاك يعلن معارضة المذهب ناكرى الوحي (Rationhlisme) المبني على العقل وحده، أو بموجب العقل للمعوس فقط، عناديا بأن الحس مصدر المعرفة. كان البنز إذا

القراءة التحليلية للنص الموسيقي أن البنز تكلف جدا للالتزام بصيغة معينة، ولكن الطبع غلاب، وكانت (Les Variations) وسيلة لأشباع ميل لا يقع، فيجنح ويغول له أن يسير بموضوعه في تحويلات وتطورات تلائم مزاجه الخاص وانتهى من كتابة (La Vega) في نفس السنة التي ظهرت فيها كتابولنيا السمفونية، ولكن لم تقدم للجمهور إلا سنة ١٩٠٥ في حفل موسيقي خصصته (Scuola Cantarum) في يساويس للموسيقى الكتالونية في حضور البنز وكان ذلك تكريما للمؤلف وإعترافا بانه (La Vega) في مستوى المؤلفات العالمية.



سابعاً :- أيريا

رأينا أن الألهام الأينزي ينبع أساسا من صميم الذات الأسبانية والحس القومي متكاملين في تعبير فني موحّد، أسبانيا روحا، وإسبانيا حفا، فهدم (البنز) عمله بإسماه للندن أو الأقاليم أو الفسواحى أن لم تشر الأسماء إلى رقصات محلية أو نغم شعبي إيمائي، وحتى الأعياد القومية والمناسبات الدينية، ضمها في مجموعات تحت عنوان ذي معنى يعبر عن دستور الفيزي، وعميق شعوره الإنساني. وهذه الألقاب تشير إلى أوضاع معينة ذات ألوان معينة. بمعنى أنها تمزي إلى أوصاف وصفية تصويرية، ولم يكن ذلك نتيجة قرار أو سياسية مدروسة. أن موسيقاه تعبيرية صريحة خالصة، بريئة من ادل قصد تصويري تصني، إلا أنه في ساعة حزين إلى بلده يستلهم خياله الذي يبط به إلى البقعة المختارة، ويتوهم بإحساسه المرهف أنه يفترق من مظاهر الحياة التي تنبض بها، ويتفاعل بها في تأثير حقيق، يتبلور في رقعة ترمز إلى تقاليد محلية معينة في نغم يسترجع فيه ذكرى ناحية أو مدينة، أو حتى حي بسيط من أقر الأحياء، ولكنه يخل بقرّة حيوية لا يقدر على تمثيلها إلا البنز، وهكذا عطف موسيقا رسماً نيرا جغرافيا إنسانيا يشمل الكتلة الأسبانية بأسرها ويحلدها الأربعة. أما الجزء الأندلسي، فأنغم عليه بلقب مجرد

تقاليد موحدة ، تتلق بلغة أصيلة عن فن أسباني النزعة في قصائد متصلة ذات لون فلامنكو عربي . وهذه القصائد الشعبية ، الغرض منها لم يكن تبصيرا زخرفيا ، جلديا ، بل يعكس أوضاعا إنسانية مألوفة بحسب وادراك شاملين . « فلبييريا » إذا ليست إلا استمرارا مسويا ، رحبا لكل كتاباته البيانيستكية . وقد رأينا في (Al-Vega) ان البينز قد خلق أساهه الغريزي بوفرة من مورد التكنيك والمزايا الإصلاحية التي بسرت له الاسترسال في غزارة التعبير ، والتي ستكون الظاهرة الغالبة في « ألبيرا » ويعمل ذلك بعض المؤرخين الى ضرورة تقسيم اصطلاحي لأعمال البينز الثلاثة أصناف سيمتريه ، تفصل جليا بين ثلثه أساليب ، تنسب الى عهود معينة من حياته الفنية ، وفي اعتقادنا ان ذلك منيع قديم في التحليل الفني عفا عليه الزمن .

كل تلك التطورات والمنازعات الفنية التي عاشها البينز لم تكن تصرفه عن خطورة الأحداث التي تتنازع بلاده ، فقد كانت السنوات الأولى من القرن العشرين أشد حسرا على مواطنيه . وقد اتسمت الفوضى ، وتضاعفت الحركة الكتلونية الانفصالية ولم يجدأ وقد فازت بتأسيس حزب معترف به ، بل أشد معه النزاع والفرقة . وجاءت سنة ١٩٠٥ مثقلة بتوتر العلاقات بين فرنسا وإسبانيا ، بعد محاولة اغتيال ملكها ألفونس الثالث عشر والرئيس (Loubet) رئيس جمهورية فرنسا الذي تميز عهده بنجاح سياسة الاتفاق الذي مع دول الكتلة الأوروبية ، ونجح أيضا وأخيرا في إزالة ما تبقى من تصدع بين إيطاليا وفرنسا .

هو على البينز ان يرى بلاده في شبه عزلته في وقت نشطت الدول الاخرى مجاهدة في سياسة الوفاق وكانت الحيلة قد استكثت له في باريس ، وسعد بحسب عائلي وتقدير وإلفة اجتماعية ، ومع ذلك كانت هذه السنوات حيرة عليه هو أيضا ، فلم يكن قط قد افاق من حزنه على إبنته ، ولم يزل يحضر قلبه غيباها عنه . ثم انه كان يقاسي من مرض لم يتغافل ببطورته ، وقد أقعده عن الحركة ، فيشعر وكأنه محكوم بحدود تنقته ، واظلمت

فيلسوفيا بغريزته . ولم يكن ينقرد بهذا الانحياز الفني القومي ، بل تقابل مع معاصريه المؤلفين الأوروبيين والروس الذين ألهموا موسيقاهم نحو التحرر من احكام مسروقة ، يتلمسون الانفصاح عن شخصيتهم وقوتهم ، وكما اشرنا لذلك سابقا ، كان البينز صديقا لكثير من مجندي المدرسة التحررية الفرنسية الجديدة ، وعلى رأسها (Debussy) وكذلك زعماء الانحياز العكسي ، ورفضه الاصرار على عدم التخلي عن الاسس الكلاسيكية المتهدة ، بل التطور بها ل نظام كلاسيكي مستحدث ، وسموه (Neo - Clacis - sisme) والذي كان يجذب على الانحياز الشباب من المؤلفين . أما الفرق بين هؤلاء وأولئك على اختلاف ألوانهم والبينز ، هو انهم تمزقوا لنهج معين ، ودمتورهم هو التمرد على المفهوم الواقعي كلاسيكي كان أو رومانتيكي . اما البينز فحرفاء برهيمي الطبع ، ورسودي التعبير ، خزين المشاهدة ، متفانيا متبيا بارض اسبانيا وما فوقها من خلق . يستلهم من عميق ذاتيتها النغم ، ويديه إليها حارا ينضج بحبه وعبقريته . فكان الفصل هذه الطبيعة الواحية ، انه لم يقع في حبال هذا أو ذاك من التيارات المتضاربة ، فالطريق الحق اذا الذي يبيح لهم البينز المؤلف هو الرجوع الصريح الى عين المتبع البديهي الذي تفاعل به واخترق منه إلهامه . بمعنى ان الاجدر ان يتدرب الباحث على الوصول لنموذج فني ذو قاعدة منظومة ، بل يدرس استيعابه العميق الحسب لكل العناصر السائدة التي امتاز بها ، والطابع الموروثة من الأسلاف ، وكيف استمد منها البوهور الأساسي . زمن هنا الطابع الذاتي المطلق للتكنيك الذي ابتكره تلقائيا في كتاباته الذي يشترك فيها عنصران ، كما ذكرنا سابقا ، البدائي والعلمي .

وظهرت ليريما من الفني عشر قطعة ، في أربع كراسات متتالية في ١٩٠٦ الى سنة ١٩٠٩ . وكما سبق ان حققه في مجموعات السابقة ، لم تكن نتيجة تفكير معين ، تقرر ورسوم له مسبقا ، وليست صورا ولا قصصا ، ولكن تذكرات روسية في قطع متوارة لا تدل على تسلسل متعمد التنظيم ، ولو أنها متوحدة من نوع

من التعبير قراءة « إيبيريا » وقد يرتبك الاختصاصيون ، ويتعثرون اذا لمعمروا في تحليل - تفصيل مسهب . ان هدفنا تقديم شخصية المؤلف مبتدع « إيبيريا » مع اظهار المشاع الروحي والمرومي الذي يسيطر على المقطوعات الاثني عشر ويوحدها ، ثم ما تتميز به من صفات أساسية وسمات خاصة تيرهن ، كما قلنا سابقا ونكرر القول ، على ان الجوهر في موسيقاه هو مالا يحسد ، وما يحلل ، ان كل قطعة في « إيبيريا » تظهر لنا بوجهها الخاص ، بمعنائها الوضعي الجلي ، بخصائصها الواضحة الذاتية التي تميزها من أول وهلة عن سواها ، وبيان بسيط لمختلف الأنغام المعبية بها ، يكفي ان يكشف عن غزائره وأصالة فحمة البيئية ، ثم النظم الريتمى وتنوعه ومهارة التصرف به . ان الرنم أساس جوهرى تنصهر في الميلودي كثرة ألوانها وتنوع عليه التعبيرات على اختلافها ، واقصة ، حاملة ، تهكمية ، كئيبة ، وكل الايقاعات ولم يخلها أبدا .

أما فيما يختص بجمموعة قصائد (إيبيريا) فقد حصر الهامه بالبعث الاندلسي العربي الذي كان في اوائله هذا القرن لم يزل يستوطن الإقليم الاندلسي ، في حين انه ، كما عرفنا عنه ، لم ينقل منه نغما سبق وجوده ، بل ينطلق النغم من مزاجه الشاعري المبدع . وكثير من النغم الاسباني الشعبي المنشتر اليوم مصدره روح البنيز والنغم الذي ابتدعه .

وهذه الموسيقى التي تستلزم الرنم ، عصبية المزاج في غير استقرار ، ولانها الا بالحركة ، انها تنتمش بالسرعة وتنشئ بها ، وتنمو نابضة بالحياة ويندر قيام مقطع على ارشادات تستلزم التعبير الرزين الوقور .

انصفت موسيقى البنيز بروح المرح والضلال عامة ، وكانت اذا حادثت ومالت الى تعبير معتم بعض الشيء ، ذلك لانه انسان ، وقد حبه الطبيعة باحساس انفعالي عاطفي مرهف واحفظه ايضا بقوة التغلب على الصعاب ، فلا يستغرق في انعطافات تحرك شهور الامسى والكبت ، ويرتد مسرعا الى أبهى دلائل الانتعاش والامل . وهذه كانت ملكة البنيز وفلسفته .

نفسية وعاشية القلق ، ابتك الحياة ولم يحقق آمال شيابه فصار يحول ويدور في فلك خارج الامد والمضى ، ولم يتناضى عن ما تصانیه بلاحه من تقلب الاحداث المكدره . وأين له ان يغير الواقع المشيع بالكآبة وهز المتفائل بطبيعتة ١٩ نهض نهضت الاخيرة وقد خمرت رغبة ملحة على فؤاده في ان عليه ان يرد لها اعتبارها ، بالتعبير عنها بلغتنا الاهلية المحلية ، وهي ان يغمس قلعه في دمها بأكثر حبه وأكثر حماس ، حتى يجعلها تقنع العالم بأنها لن تكون في عزلة عن التقدم الجماعي ، ولا عن دورها في معالجة الامور ، وهو على يقين من ان النغم الاسباني الحر له من القوة والجمال القدر الكافي الاثارة الاعجاب والتعجب - الانساني وبه تعلموا اسبانيا ثانيا بنورها الساطع .

واذا كانت صحت قد غلخته ، فلم يخله ايمانه بأن القوة الذهنية في كامل طاقاتها ولذا فقد اندفع الى صبا ما يثقل جوانحه من نزاحم الاحساسات الدفينة الحارة ، وكان ما لا بد منه ، وكانت « إيبيريا » العمل الجبار ، يتدفق متفجرا يملن عن إحلاص من شحنة انفعالية لاتحملها النفس ، وكان عليه ان يلقي بالحسولة الروحية بأسرها في أفق صوتي مطلق لانهاية له ولكن البنيز يعرف ايضا مدى التزام التعبير الفني مهما كان اتساع عالمه . وهذا القيد لا يتعدى ان يكون وسيلة للتحرر من مشاعره .

ومن الجلي ان هذه العوامل الحيوية هي اساس فهم الانفعال الروحي والصهيبي في « إيبيريا » والذي لم يفقهه مؤرخو البنيز حل حقيقته ، وان ذكره بعضهم عابرا ، لم يدرك الباحث السيكلولوجي الجسم الذي أدى الى تلاطم الاحساسات المتناقضة بين بهجة مفرطة وغلام كئيب ، حتى أذن القلب .

وان هذا وذاك اكثر انفجارا في « إيبيريا » عن سابق اعماله ، وهي مأساة من ادرك ان الموت يلاحقه ، ولم يمهله حتى الوفاء برسائله وتسليمها الى العالم الذي يخلقه . كان كل ذلك يزحم قلبه وعقله ، فزحم موسيقاه . أقحمه فيها مرة واحدة وتحرر وبيات .

الانفعال ، ويحقق ذلك المؤلف الشاعر ، بدون أن يقتبس من ذات النغم الشعبي الموروث ، السني اعتصمه عميقا واطال السمع حتى اختلط بدمه ومنه الى موسيقاه . فلين من هذا الاندماج الكلي ، تحديد الخط الفاصل ؟

ولا يخفى علينا ان حبيبتك تلك التي ينعمها هي ابنته ، التي اقتلدها من زمن غير بعيد ويتجلى « البيازين » بمظهرين من سماته المحلية ، ليله ونهاره بوجهيهما الصادق والخادع ، يترأى في ليالي الـ (Zambra) ، ليالي السم ، انه يتفاخر بعرض لامع ، متوهج ، يجسد ملامحه وميزاته الظاهرة المألوفة . فيطرح لرواد ليالي السم ، مواهبه في مباراة غنائية واقصة جذابة ذات بريق زائف خداع . ويتغير الحال عمقا وحرارة صادقة عندما يغلو لحاله الخاص ، فيرقص أهل الناحية ويشدون لانفسهم ، فيعكسون العادات العشائرية والرقصات التقليدية المتعددة ، ويفوحون بالنغم والكلمات التي تبرز الانفعال العاطفي والحس الباطني الذي يتقاهون به فيها بينهم (٢١٦) .

وكان كل ذلك يتجاذب خواطر البئز ، وقد ثملت شاعريته به ، وترك الحمر يروق ولم تكن من طبيعته ان يغفوبها ، فانسبت متدللة طوعية ، ردا صادقا لتأملاته العاطفية الداكنة التواق الى الماضي ، وفي روحانية استجابات لها آتت الموثقة على اهوائه دائما ابدا .

واجتلت تلفا ليا روح البوليريا التي تتألف مع مزاجه الحولي الأسف الحزين . « وليس اللون الشعبي السوقي الذي تنصف به منطقة البيازين . بل على عكس ذلك ان أسلوب البوليريا رقص وغناء ، نغم وريتم ، يتميز مع ما به من حساسية حانية ، بالسمو والاناقة التي هي من صفات الاوساط الراقية في المدن الاندلسية الكبيرة ،

ولكن الانسان الجريح الكامن في جوانحه اجمعت عيناه ، لم يبق على الكبت ابدا ، ففاحت آلامه في قطعتين من مجموعة « ايبيريا » وقد استلهم من روح النغم الاندلسي ما يتجاوب مع حالته النفسية ولم يخفى نواياه ، فكانت (Rondena) نسبة الى مدينة رنده (Ronda) من أقدم ملقة .

ثم (Alpoio) وترجع جلودها الى اقدم النغم الاندلسي من صميم الوحي الشعبي وقد احتفظ عبر الاجيال بلونه المفطري الحزين الناتج .

تحكي هذه الذكريات الشعرية سمات هذا الحي الشعبي الفقير الذي مازالت تشرف عليه بساتين واسعة بعيدة الاطراف تزيها تلال الورود ، وبقية تقاليد موروثه عن بساتين هرب غرناطة الاسلاف تحيط بها غابات الصنوبر ، ويواصل التيز بخياله صورة الماضي : « اذكرني يا عزيزتي بهذه الاخنية العريقة الحلوة النابعة من تربة هذه الناحية التي غمرتها بايام سعيدة » .

« اريد ان ابكي حتى الضنى

واكون وحدي في رحلي

اريد ان ابكي حتى الضنى

وأضع الزهور عند الفسق

جذبة في قبر حبيبتي »

وهذا فعلا ما أوعزت به موسيقى البيازين الى ديبرسي الفرنسي ، فلخصه في كلمات قليلة تعبر عن مدى تفهقه لها وتأثره بها : « قليل من الاحمال الموسيقية من ذات الالهية الفنية والروحية ، في مساواة البيازين من حيث مناخ ليالي اسبانيا التي تسوق بشذا القرنفل والياسمين ، أنها مثل زين الجيتار الخافت ، الشاكي في ظلال الليل ، مع يقظات مفاجئة وانفجارات حرة عنيفة

(٢١٦) اعتبر هذه الناحية من اساء مدينة غرناطة للحالة لقرىها عمدا . ولما يوم مشهور جدير بالذكر ، يتعاكس به اعلاها في اسبانيهم . وهو عمدا فطره لرائدك على شطب بكتابه بالنداء القديسة عاصلة ، تراجمت لعلها مدينة غرناطة ، فاستقرت عليها في حركة اندفاعية عاطفة ، « لم تسلم » البيازين » حيث تركزت مملوك عنيدة صمدت عشر أيام في جابية نيران ملهية زاهية ، قاسية . وقد بولدت هذه القارئة البلية طيبة المصطفة والفتيم اليكالي المتيق . وهو على نغماتنا مسددة من الازقة المصالة ، والفرق المندودة ، وكان دافق لرجال القارئة ، وصحن يهضر من هؤلاء المشجول ، عن لا ملو لم من قرارة القوم للضمين ، فري الدم الاساسي الذميري القاتر . فلهذا اروضهم لنا لاولهم قلده البلية الصغرية من فرض المرقن مع ٢٠٠٠٠ رلف في باقي لرباه الكثرة الايبيرية . واستمرت صديقات التطوير والابفة لرباه اسابيع اخرى ، انتهت باعدادنا نابعة اسبانيا ، اخر البر Jose Antonio في شهر ١٩ أغسطس سنة ١٩٣٦ ، في سجن مدينة الفنت Alicante الواقعة في جنوب الساحل الشرقي لاسبانيا .

مائة ألف حياة ، لا واحدة
يامصهرنا الجيتاني في (Triana) .

فاوحت له هذه الذكريات الحافلة بتعبيرات موسيقية
تناسب وهذه الكلمات المقعقة بشعور أنساني مفرط في
البساطة وصفاء الروح . فجمادت مقطوعة (Triana)
حاملة نفس المفهوم الشعبي للناحية .

ولم تختلف هذه القصيدة عن سابقتها ، فهي بيت
على طبقة صوت يتطابق ولون الشعر المتطوى الزرقين ،
وتستمد من المقامات الحرة الخاصة بنغم الفلامنكو
مقومات جديدة لم يعثرها من قبل ، على قدر معلوماتنا .
وأخصها ان تقام البياتين على تناقض من ثلاثة ألوان
صوتية ، ويطلب المؤلف ان يستعيد العازف زناات
الجيتاني . وآلة نافخة ذات لسان (يعني نوع مزمار)
والكتلة بأكملها ، ويترسم اللحن على زرين يحاك زرين
الكلارينيت . والبيان فلقتان .

يقول (Claude debussy) الفرنسي ، أربع
سنوات بعد وفاة البيير : وهي ابتهاج ساعة الشفق .
انما لقاء مولف في خان حيث التيل الربط الطازج ،
والفواج من البشر تتوالى ، ومغشي ، رامية القهقهات
عاليا ، يجاوبها نقر الدفوف ذات الجلالجل الزنانة ، لم
تبلغ الموسيقى أبدا مثل هذه التنوعات المؤثرة ، الالامعة
بشئ الألوان ، ان العين تنبهر من فرط الامعان في هذه
الصور البراقة .

وكان (Debussy) صلب حق فيها قاله ، لان
مايفوق جمال اللحن في ذاته ، والذي لايفسر الكلمات
هو هذا الجو الذي يحيط بالنغم ، والذي يخلقه التيار
الروحي الشاعري الذي يغمر القصيدة ، في تطور من
الحنين الخالم الى المعشبة الحارة والانفعال التلقائي
السريع . فمن امتزاج هذه العناصر المتباينة المتألقة
تتكون منها تلك الشخصية الميلودية والالينية الفريدة
، التي هي من خلقه ، وقد استلهمها من ذاتية الروح
الاسبانية ، ونبل منها حتى الشمالة ثم اهداها اليها مفعمة
بحبه لها .

فهو نموذج ، ويتطور على يد المشاهير من معنى الفلامنكو
ورواقصيه ، مستعيدا للذكريات الاندلس الجيتاني
القديم ، نسبة لما ترسب فيه من اسلوب الـ (Solear)
الريتمي ، والاجراءات التي تطور بها ، انه يصعب في
الغفوس ضيقا وقلقا نفسانيا ، قد يكون ثقيل ، ويترك في
الجو اثر غم عميقا ، لايمحوه الا اندفاع راقصة من
الجيتان أنيقة رشيقة في انفعال يستثير الشعور ويشيع
الدفء ، فتنبسط الاصابع .

وهذه هي الروح التي احبتها ذكريات تلك البقعة من
غرناطة الجبلية ، ومنها لحظات من هشائه الصالي ،
وفقدان ابته ، لم يكن اذا للشعبية السوية دخول ، كما
قبل في مناخ الحسرة الذي غمر قصيدة البياتين - (Al-
baicin)

وتقول ابته L'AURA انه كان احيانا يروي لها عن
حافظه ذكرياته صورا من لحات شبابه ونبذات للحظات
سعيدة ، باهنية او قصيدة شعرية مثيرة لصورة روحية
اشرت فيه كهذا النموذج من اسلوب الـ
(Martinette) الذي كان خاصا بالاطراف الشعبية
لاقليم اشبيلية ، قبل ان يتسرب الى مصاهر الحديد عبر
الاقاليم المختلفة ، ومع انتشاره يتلون بالروح المحلية
لكل منها :

يامصهرنا الجيتاني في (Triana) لايعرف عالمك
المحتدم القاسي
الا من ذاق مامك الكاوي ، وادمع للقمحات هيبك
الحارقي

لايعرف الالام المفزعة
الا من أثرت له لسات مطاركك ، واصابتها القاطعة
لايعرف قوة جبروتك
الا من رأى آلاف الشرر تتطاير في رذاذ نجم احمر
لايعرف ذبذبة المدفات
الا من جرهه عنفها على السندان كصدى جلالجل
لفضية فيري الصلابة تنقسم الى لدن الرقاقة
ولي قلبي ، الى نواراة زاهية
كمحبوبة أضحي لها اذا امتلكت

والرد عليه هو ان جميع اعماله تربط بينهم بروح الهام موحد ، لم يتلون ولوتلوتت الاساليب والصيغ ، وانما تختلب الاعجاب بما تحويه من قوة خلاقه ومن ملاحه المشاعر وغزارة التعبير في نفس الفلك الروحي الذي وصل في « ايبيريا » الى اروع ماسمعت الاذن والى ارفع التعبير الاسباني الحر . وانه خرج بها الى افق عالمي لم يكن يدري بوجودها . فشد الانتباه اليها ، حتى لم يوجد شعب على وجه الارض الا وجذبته موسيقى اسبانيا . ومن ثم فكان له اثر كبير في الشراء التعبير الموسيقي الاووبي . وتشهد اعمال من احتك به من المؤلفين المعاصرين مثل (Liszt) و (Chausson) و (Ravel) و (Debussy) وغيرهم على تأثرهم به ، وكان ان تبعه (Turina) (Defalla) و (Grandos) وصارت مدرسة خرجوا بها من جدران الاكواخ الجيتانية الفلامنكية المحلية وقد غمسوا افلامهم بدمائهم ، وأوكلوا للنغم التمثيل الحق للروح الاسبانية .

أفقال بعد ذلك ان الفن ليس له وطن ؟

وثبت ان التطور الذي مرت به موسيقى البينز لم يغير شيئا من نظرة البينز للتعبير الموسيقي ، انها كانت البينزية من صدر حياته الفنية ، واعماله الكبيرة اللاحقة لم تغير شيئا في جوهر تفكيره الفني قد يزداد الالهام غزارة وسعة ، ويزداد معه ويختصر مفهوم التكنيك ، وتظل الشخصية البينزية مطابقة لدلائته الاسبانية العنابية . فاستغللت كل ما كانت تقوِّح به ارض ايبيريا ، وبلغت به السيادة الشامة المطلقة . وألحد النهائي للصمود الخلاق ، ولم يكن سبيل الى التكرار ، فجاء الموت وهو على قمة ازدهاره الفني .

ولذا ، فهو وحده الذي كان ، في ذلك الوقت ، يجرؤ على ان يمزج ديوانه ذو الاثني عشر قصيدة بلقب بسيط اللفظ ، عميق المعنى والخيال ، والذي يحوي كل مايشري الحس الانساني والادراك الذهني ، وتعبير مذكراته عن انه كان طورا صاحبا واعيا بحقيقة وضعه كرائد لطليمة الحركة الموسيقية في بلده ، وقد تحقق له ما كان يتوق اليه ، وطورا يتساءل ببراعة : « يا الهي ماذا يجلدون في موسيقي حتى يدغموا بها الى هذا الاوج »



إذا ما نظرت الى شمال تنسيون الواقف تحت سماء
لاتكشير ، في ظل قباب الكاتدرائيات الثلاث التي
تشرف على قرية مولده الحزينة ، لوجدت هذه الابيات
التي كتبها الشاعر منقوشة على قاعدته :

أيتها الوردة التي نبتت في شقوق الحائط المتصدع
أنتطفك من الشقوق .

وأمسك بك في يدي ، أمسك بجذورك وكله
أيتها الوردة الصغيرة ، ولكن لو باستطاعتي
أن أفهم من صياك ان تكوني ، بجذورك وكلك
لو باستطاعتي أن أفهمك تماما ، لعرفت كنه الله
والإنسان

والابيات رغم كونها أبياتاً وصفية ، الا أنها مفعمة
بالحزن والقلق ، وروح بساطتها الظاهرية ، بل وأكاد
أقول تسطحها ، فانها تعالج القضايا الاساسية لمشكلة
المعرفة ، معرفتنا لانفسنا وللعالم المحيط بنا ، وروح أنها
تبدأ بذكر تفاصيل دقيقة متناهية في الدقة ، الا أنها تنتهي
بالإشارة الى الكليات . من هو شاعر المتناقضات هذا ،
المتقلبة ذاته بالمعوم ؟ من هو الفريد تنسيون ؟

ولد الفريد تنسيون في ١٦ أغسطس عام ١٨٠٩ ، في
أبرشية ابيه في « سومرسي » واضطر جورج والد تنسيون
ان يصبح من رجال الكنيسة بعد أن حرمته عائلته من
الميراث وأوصت به لاختيه الصغير . ولقد كان لسوء
الطالع هذا اثر سيء على شخصية الوالد ، اذ جعله
رجلاً مكتئباً مريراً ، كما كان يلف المنزل المزدهم ظل من
الحزن .

ولقد زرع جورج تنسيون في موهبة ابنه عناصر
أخرى ، بخلاف تلك الكتابة الرومانتيكية . وعلى سبيل
المثال كان تنسيون الاب هالما وعيا للكاتب ، مما أتاح
الفرصة أمام الشاعر الاستفادة من مكتبة أبيه منذ
صغره .

وتلقى تنسيون تعليمه في مدرسة داخلية منذ كان في
الثامنة حتى بلغ الثانية عشرة ، وكانت هذه المدرسة تبعد
عشرة أميال عن منزله في سومرسي ، ولم يكن تنسيون
سعيداً بالمرّة في تلك المدرسة ، فالدرس كان يضايقه
وزملائه لم يكنوا له المودة ، لأنه كان لا يشاركهم

تنسيون وسيدة جزيرة سالوت

عبد الوهاب محمد العري

أستاذ بكلية البنات / جامعة عين شمس

الثانية والعشرين من عمره . وجاءت الوفاة في اعقاب التقبل الفاتر لديوانه الاول ، فالترنم الشاعر الصمت لمدة عشر سنوات لم يكتب خلالها اي شيء ، ومر خلال تلك الفترة بأزمة عاطفية طاحنة ، كما كانت فترة اهتر فيها ايمانه الديني وتعرض لغرايات اليأس ، ولكنها كانت ايضا فترة نشاط خلّاق وحماء . وخلال فترة « صمت العشر سنين » كان تنسيون يؤسس ويضع خلفية لما سوف يكتبه في المستقبل « فاعتكف من عام ١٨٣٣ في « حجرته الحبيبة » في سومرسي ، حيث تمكن من فرض ما يكفيه من الوحدة والهدوء اللازمين للعمل بالرغم من حجم الاسرة الكبير . وكان يذهب للابريشية بصورة منتظمة للدراسة التي تضمنت اللغة الالمانية والفلسفة والعلوم ، ويبدو انه كان قد عقد العزم الا يسخر منه ناقد ما حلّ أنه واحد من المتقصرين ذوي « الوزن الخفيف » . ومن المؤكد انه قد وقر في نفسه ان يكون معلما لجيله ، ويخالف الدراسة ، فانه كان يقضي وقته فيما يفيد من مراجعة وتبقيق للمقاصد القديمة التي نالها الكثير من سهام النقد القاسية ، وكذلك في نظم اعمال جديدة ، خاصة قصيدتي « پوليسيس » و « احياء الذكرى » (التي كتبها احياء لذكرى صديقه آرثر هالام) .

وبعد مغادرة تنسيون لجامعة كمبرج مباشرة مات ابوه وجده . فاصبح هورب الاسرة ، وأخذ على نفسه نقلهم من « سومرسي » الى « ايبينج » وذلك حينما جاء رئيس الابريشية الجديد وحل محلهم في المنزل القديم . واستطاع تنسيون في هذه الناحية الجديدة ان يستمتع بما في مجتمع لندن ، حينما كان يريد ذلك . ولكن ضاحية « ايبينج » لم تكن مبعث راحة كما لم تكن ريفية لدرجة التي تسعد آل تنسيون . لذلك بدأت العائلة سلسلة من التنقلات ، وبالرغم من حزنه وتأمله العميق داخل نفسه . الا أن تنسيون صابق كثيرا من مقكري عصره . فقد كان في حاجة ماسة لهذه الصداقة ، لانه ظل يعاني من الكآبة الشديدة الناتجة من فقره وصحته العليلة وقصر نظره المتزايد ، وقد فقد تنسيون المال الذي ورثه عن ابيه نتيجة لاستثمار خاسر ، ولكن اصدقاءه

أعياهم ، ولقد عملت تجربته في المدرسة من حبه للبيت وارتباطه بذاكرة العائلة المأدبة . كما زادت من حدة خجله والتفاهة حول ذاته وشكه وعدم ثقته في الاخراب ، وهي صفات ظلت تلازمه طيلة حياته . وبعد خروجه من المدرسة ، تعلم على يد احد مدرسي القرية لفترة من الزمن ، ولكن بعد ذلك تولى جروج تنسيون بنفسه مسؤولية تعليم ابنه .

ولقد تأثر نجم تنسيون تحت هذا النظام الاكاديمي من التعليم والذي تميز بشموليته اكثر من منهجيته ، واستفاد اكثر ما كان في المدرسة ، وأمدته عقلية أبيه الرحبة ، ووقفه الرفيع في الكتب بمعرفة عميقة في الآداب الكلاسيكية ، الامر الذي ترك اعمق الاثر على شعر تنسيون بإشارات الكلاسيكية العديدة .

ولقد كان لالتحاق تنسيون بجامعة كمبرج أثر كبير على مستقبله ، لقد كانت هذه الجامعة تميز آنذ بالجو المقنع بالتساؤل عن المستقبل ، وبالمحاولات الجادة للمزاج بين العلم والدين . وكانت الدائرة التي انجذب إليها تنسيون تدعى « الحواريون » وهي عبارة عن مجتمع طلاب ذي عقلية اصلاحية ، يهتم بالمشكلات الاجتماعية والثقافية . ولقد استوحى تنسيون من دائرة الحواريين احساسا بمسؤوليته نحو تعليم واثارة عقول بني وطنه .

وبعد البقاء في كمبرج لفترة ثلاث سنوات غادرها تنسيون دون أن ينال منها درجة جامعية . وكان اصداؤه الذين تعرف بهم في كمبرج يعتبرونه المتحدث الرسمي بلسان دائرة « الحواريين » كما كان في نظرهم بمثابة حامل رسالتهم ، وكانوا كلهم وخاصة صديقه المحبوب آرثر هالام يتكثرون الاعجاب لشعره ، ولذا تجدهم يخالفون في مدح مجموعة قصائده المسماة « قصائد غنائية اساسا » (١٨٣٠) (وهي مغالاة لم يتبعهم فيها نقاد عصره الذين يبنوا بعض نقاط الضعف في هذه المجموعة الشعرية) .

ولم تسر حياة تنسيون على وتيرة واحدة ، ففي عام ١٨٣٣ فقد اعز صديق له « آرثر هالام » السلي كان يتمتع بمواهب ادبية وشخصية ساحرة ، وهو بعد في

تسنيون الخاضعة ، حتى انه في عام ١٨٧٤ انهارت صحة زوجته من الاجهاد المفرط بسبب كونها زوجة له ومديرة لشئون البيت ، وسكرتيرة خصوصية له . وكان من الضروري تحت وطأة هذه الظروف استدعاء ابنها « هالام » المسمى باسم الصديق الراحل لوالده في صباه وشبابه الاول . من جامعة كمبريدج ، ليحمل عند ابيه سكرتيرا خصوصيا له بدلا من أمه . وكان من الضروري تجنب سماع تسنيون لأي آراء نقدية قاسية ، لأن حساسيته المفرطة لم تكن لتسمح له بذلك ، كما كان يكره اي محاولة لمعرفة سيرة حياته وربطها بشعره . ولقد عهد لابنه هالام بمهمة تسجيل حياة أبيه بكل دقة حتى يفوت على المتطفلين والدعاة فرصة عمل ذلك .

ولما بلغ تسنيون سن الشيخوخة ، كان قويا مثليا كان في شبابه . وتتابعت مجلدات شعره واحدا وراء الآخر ، وكان آخر تلك المجلدات ما نشر بعد وفاته بثلاثة اسابيع .

ان خاتمة حياة تسنيون كانت خاتمة امتزجت فيها الاحزان بالانتصارات ففي عام ١٨٨٤ قبل الشاعر على مضض منه ان يكون من النبلاء ، وكان ذلك بمثابة هدية منحها اياه صديقه المقدم رئيس الوزراء « جلاد ستون » واعتبر تسنيون الامر كمرتبة شرف للادب ونفسه .

وكان شاعرنا أسير احساس طاغ بالعمق والفشل ، وقد حاول في قصيدته « حكايات الملك » تعليم الانجليز مثل وسلوك النبيل والفروسية ، ولكن تسنيون كان يشعر ان العالم لم يعد يكره مثل هذه المثاليات وان تقديره لها يقل استمرار . وبعد فترة قصيرة من رقاذه بسبب اعتلال صحته المتزايد ، مات تسنيون في سلام محيط به أسرته . وكان صوت كلمات صلواته المفضلة الخارجة من بين شفطي صليتي بجواره ، هو كل ما كان يسمع في صمت الحجرة التي ينيرها ضوء القمر .

ويرى الكثير من النقاد ان الفريد لورد تسنيون هو شاعر البورجوازية الانجليزية المنتصرة ، وانه قضى حياته الادبية مفتنيا بأجسادها وانتصاراتها التكنولوجية والاقتصادية والحضارية ، وان شعره ينطلق من تبسيط للواقع ومحاول لتناقضاته العديدة المحتمة ، وفي هذا

قاموا بتوفير معاش له يمرره من اعباله المالية . وتزوج الشاعر وهو في الواحدة والاربعين من عمره من انجيل سلورد بعد خطبة دامت اربعة عشرة عا .

ولقد استطاعت هذه المرأة ذات الاخلاق الدمة والرفيقة ان تخفف من حدة الكآبة التي كان يعيش تسنيون في سوادها . وقد عملت اميلي كمساعدة وسكرتيرة مخلصه . ولكن هذا لم يجعل منها ناقلة مفيدة له . فقد شجعت النزعة الاخلاقية والعاطفية في شعره . ثم جاء نشر رائحته « احياء الذكرى » عام ١٨٥٠ وهي مجموعة من القصائد الغنائية / الرثائية القصيرة . وقد حظيت هذه القصيدة باحجاب الملكة فيكتوريا وزوجها . مما ادى الى حصول تسنيون على وظيفة « شاعر البلاط الملكي » ، وكأي شاعر للبلاط الملكي واجه تسنيون مصاعب ومتاعب الشهرة ، ولما اعتكف هو وزوجته في « فارينج فورد » فوق جزيرة « وايت » كان على زوجته ان تحمي من المتطفلين الفضوليين ، حتى توفر له الهدوء اللازم لعمله . وقد أحب جمهور القراء هذه القصيدة مثليا أجبتها ملكتهم فيكتوريا . ولذا وجد النقاد أنفسهم امام ضرورة اعادة النظر فيما ادلوا به من احكام نقدية وتعليقات تستهجن تلك القصيدة من قبل .

وفي مارس عام ١٨٦٢ تلقى تسنيون دعوة شخصية من الملكة لزيارتها في منزلها ، وكانت تلك الزيارة في مستهل صداقة حارة بين الشاعر والملكة ، ظلت تنمو من خلال المراسلة بينهما ولم تنته الا بانتهاء حياة الشاعر نفسه .

وجد تسنيون ان السائحون في « فارينج فورد » مصدر ازعاج لعمله ، لذا قام ببناء منزل في « هازل مير » في مقاطعة « ماري » وسماه « الدورت » ورغم عزله المنزل بعض الشيء الا ان السائحون وكثرا من الشخصيات العامة تبعوه الى هناك أيضا . ولذا أصبح منزل تسنيون مزارا قوميا ، وجسدا لكل الفضائل التي كان الفيكتوريون يجلونها ويعتقدون أنهم يتمتعون بها . وأصبح آراءه في كل المواضيع محل احترام وقبول جميع الانجليز . ولقد زاد الضغط الجماهيري على حياة

الشاعر صوتين ، أولهما هو صوت الموت والقنوط ،
والآخر هو صوت الحياة والأمل والحب . يجبره الصوت
الأول أن الحياة لا تستحق أن نحياها ، ولكن الشاعر
يكافح ضد الكآبة ويؤكد قيمة الحياة . فالإنسان هو
سيد المخلوقات لأن عقله يضعه في هذه المرتبة ، كما أن
كل أستاذ فرد مستقل ، له إرادة حرة . ثم ينظر الشاعر
فهرى الناس متجهين إلى الكنيسة ، ويلاحظ من بينهم
أسرة تسير في وحدة عذبة وعند هذه الصورة البرجوازية
يخفئ الصوت الأول ويرفع الشاعر عقيرته المتفائلة
بالغناء . لقد انتصرت الحياة . ولكننا نعلم أن الحياة
التي انتصرت هي حياة رتيبة مجنونة خالية من المعنى ،
وإن الصوت الأول ، صوت القنوط والياس ، هو في
حقيقة الأمر صوت أكثر عمقا وأكثر معرفة بالواقع . اننا
نربط الآن بشكل آلي بين التفاؤل والحياة . ولكن هناك
ضربا من التفاؤل في صميمه انكار للحياة ، لأنه نفاذ
مبني على تجاهل مأساة الوجود الإنساني ، وعلى تبسيط
للتناقضات واقع الاجتماعي والتاريخي .

ومن حسن حظنا أن هذه النبرة الغفلة الزائفة لم
تسيطر على اشعار تسيون ، فهو مثل ماثيو أرنولد .
الشاعر والناقد الفكتوري المعاصر له ، ومثل كل
المهتمين بالإنسان كإنسان ، لا يرى الانجازات
التكنولوجية ، والنجاحات المادية والتقدم الصناعي
تؤدي بالضرورة إلى انتصار الإنسان وإعلاء شأنه
وذاته ، بل أن هناك منجزات تكنولوجية هي في صميمها
هزيمة للإنسان ، إذ أنها تجعل بيته الصناعي (السلع
والسوق وحركة الاقتصاد) تسيطر عليه وتبتله . وإذا
كان الشك قد خامر بعض أعضاء البرجوازية الانجليزية
بخصوص منجزاتهم الصناعية ومدى قيمتها الإنسانية
فإنهم نجحوا إلى حد كبير في إسكاته هذا الشك ، أما
تسيون فإنه وهو الشاعر العظيم لم يتردد في مجابهة نفسه
وواقعته بكل ما فيها من تناقضات ، فهو لم يقل قيم
مجتمعه الذي سيطرت عليه الفلسفات العملية
والنفعية ، قيم كانت ترى الإنسان على أنه مجموعة من
الرياضات المادية البسيطة ، وإن السعادة هي اتباع أكبر
عدد ممكن من الرغبات لأكبر عدد ممكن من الأفراد .

القول شيء من الصدق ، فالتقدم الصناعي الذي دفع
بالبرجوازية إلى الحكم ومكنها من تسيير دفة الأمور
بالبطريقة التي تترامى لها ، هو نفسه الذي أدى إلى إضافة
صياغة العلاقات الاجتماعية بين الأفراد على أسس
جديدة ، وهو نفسه الذي أدى لظهور نقض
البرجوازية ، الطبقة العاملة وهو نفسه أيضا الذي
عمق التناقض بين الرؤية العلمية والرؤية الغيبية
للاواقع . تجاهلت البرجوازية الانجليزية وشاعرها كل
هذه التناقضات وأعلنت أن كل شيء على ما يرام ، وإن
النظام سائد في داخل النفس والمجتمع الانجليزيين ،
فعل مستوى العلاقات الإنسانية تجاهل تسيون في شعره
الدوافع الغريزية وقدم صورة مبتسرة بعض الشيء
للعلاقة بين الرجل والمرأة . فالمرأة عنده هي دائما رمز
العفة وطهر الذليل ، هي الزوجة الصالحة الخاضعة ،
والرجل هو حاميها وحامي منزله وأولاده ، وكل أفراد
العائلة يعيشون في وئام وسلام في بيتهم الانجليزي
المتحيد . ويتم فكر تسيون السياسي بالتبسيط
الشديد . فكان على قدر غير قليل من السذاجة ، يأخذ
بما يسمى « بالامر الوسيط في كل شيء » . فهو لم يكن
يؤيد الارستقراطية الزراعية في محاولتها سلب الشعب
الانجليزي حقوقه الدستورية ، إلا أنه ، في الوقت
ذاته ، كان يعارض إعطاء الشعب حقوقه السياسية
كاملة . كما أنه كان وطنيا وقوميا بالمعنى الضيق للكلمة .
فهو لم يكن يتردد في تأييد التوسع الاستعماري البريطاني
الذي بلغ ذروته آنذاك (وفي قصيدته مقدمة إلى الجنرال
هاملي يتفاخر بانتصار الجيوش الانجليزية على عراقي
وجنده في معركة التل الكبير) وحينما سئل تسيون عن
اتجاهاته السياسية ، أجاب بانها نفس اتجاهات شكسبير
وفرانسيس بيكون وأي رجل هاتل . وهذه إجابته أن
دلت على شيء ، إنما تدل على ضلالة وعيه السياسي
وانعدام حسه التاريخي . ولعل ارتباط تسيون الشديد
بالبرجوازية وحضارتها يظهر في تمجيدته لقيم الفردية
العمياء وفي اغراقه في الذاتية ، وفي تفاوله الزائد عن
الحد في بعض قصائده ، تفاؤل هو في صميمه تجاهل
لجلد الواقع المركب . ففي قصيدته « الصوتان » يسمع

راسخة - لا العاصفة الهائجة ولا الشمس الحارقة تؤثر في حزنها ، فهي مثل الألهة قد انفصلت عن دورة الطبيعة الزمنية المحايدة ، ولذا فلشاعر يتخذ منها رمزا لحزنه الذي ينبغي ألا يتحول ، لانه لو تحول لأصبح كالذوات للمادية التي لا روح لها ولا جذب من وجودها . وقد فرضت قضية التغير والثبات نفسها بالحاج شديد على تسون ، لانه كان يعيش في عصر داروين الذي حاول ان يربط بين الوجود الانساني / التاريخي من جهة والوجود الطبيعي من جهة أخرى ، والذي كان يعتقد ان الوجود الانساني على كل مستوياته يتحكم فيه قوانين طبيعية مثل الانتقاء والبقاء لمصلح ، اي ان الوجود الانساني لا يختلف في اي من وجوهه عن الوجود الطبيعي (والوجود الرأسمالي) المبني على التنافس والتطاحن ، ان الطبيعة الداروينية ، مثلها في ذلك السوق الرأسمالي ، غير مكررة بالانسان والفرق ، فهي تحكم بالفناء على أنواع بأسرها دون اي اعتبار لمرکزيتها في الكون ، وقوانينها الصارمة تسري على الانسان سرياتها على الاشياء والطبيعة .

الانسان آخر ما صنعت يداها ، الذي يبدو عليه الجلال
والذي تشع من عيونه الرغبة البهية
الانسان الذي أنشد للزمر تحت السماوات
المظرة
والذي بنى المعابد ، وصل فيها دون انتظار
للثواب
الانسان الذي أحب رفاقي من الآلام الكثيرة
والذي حارب من أجل الحق والصدقة
هل سيتحول حقاً إلى مجرد رمال في الصحراء
تذروها الرياح
أو سيسجن داخل تلال حديدية ؟

ورغم ان التساؤل يتخذ طابعاً دينياً ، وقد يكون غيبياً ، الا أنه في الواقع تسأل عن حقيقة الوجود الانساني ، هل الانسان مجرد جسد وورثيات كمية محدودة أم أنه كل مركب يملو على المادة البسيطة ؟ هل الانسان مجرد عنصر من بين العناصر الاخرى ، أم أنه

وقد ظهر رفض تسون لهذا التعريف الكمي والأي للانسان في مراثيه « احياء الذكرى » . فتسون يرفض ان يرى الانسان على انه مجرد وحدة انتاجية دائمة التغير بتغير البيئة المادية ، اقتصادية كانت أم اجتماعية ، ليس فيه ما يميزه او يفصله عنها . والایمان بثبات الانسان وسط الهبة هو في نهاية الامر ایمان بالقيم الاخلاقية والمبدئية التي تتسم بنوع من الثبات النسبي ، والتي لا يمكن قياسها او اخضاعها للمقاييس الكمية المتعارف عليها في عالم المادة - أي ان الايمان بثبات جانب من جوانب الطبيعة البشرية هو في نهاية الامر ایمان بما وراء المادة . والاخصبة الشائسة من قصيدة « احياء الذكرى » تعبر عن رغبة الشاعر المترسخة في ان يصل الى مرحلة الثبات المتنازلة بقية هذه :

يا شجرة السرو العتيقة ، يا من تقبضين على
الاحجار
على شواهد قبور الموتى الراقدين تحتك ،
أن ألياك تلف حول الرأس التي خلت من
الاحلام
وجلورك تضرب من حول المعظام
وتأتي الفصول بالزهرة من جديد
وتأتي بالمولود البكري للقطيع
وفي ظلمتك يا شجرة السرو
تنبه دقائق الساعة حياة الناس الضئيلة
لكن ليس لك هذا التأت ، هذا الازدهار
فانت لا تبدلي في أي عاصفة
وشموس الصبح الحارة لا تستطيع
ان تغير مالك من مجهم من ألف عام
وهانذا أحلت فيك أيتها الشجرة العيوس
وقد شمت شوقاً لكي أكون في صلابتك
العنيدة

وأشعر أبي الجرد من دمائي
وأخذ بك والمو في داخلك
تقف الشجرة أذن راسخة في احزانها تلف جلودها
حول رؤوس الموتى . وقد يأتي الربيع بالحياة والنضرة
للصام ولكنك لا تمرها أي التفات ، فهي هي ثابتة

لما هو واحد ، لما هو الاول والاخير .
انت مثل حاضري وماضي
مكانك تنقر ، ولكنك ثابتة لا تبدل

ونفس هذه التساؤلات عن الحياة والموت والمادة وما وراء المادة ، وعن التغير والثبات تطالعنا في قصائد تسيون عن الفن وعن وضع الفنان في المجتمع الحديث ، ومشكلة تحديد وضع الفن ووظيفته في مجتمع التكنولوجيا مشكلة واجهها الفنان ومشكلتها الحاد ، لأول مرة في العصر الحديث . وخاصة في المجتمع البرجوازي ، ففي اطار نظريات المحاكاة الكلاسيكية سواء كانت ارسطية (محاكاة الواقع) أم افلاطونية (محاكاة المثال) لم تطرح هذه المشكلة لان وظيفة الفنان وحدهو الفن كانت واضحة ، كان المفروض في العمل الفني ان يمنحنا الثمة عن طريق محاكاة واقع خارجي ما ، وكانت مهمة الفنان ان يحاول ان يصل الى جوهر هذا الواقع ويعتمد عن قشوره وتفصيله غير الهامة ، كما ان المشكلة لم تظهر ايضا في اطار نظريات النقد الاخلاقية (ماركسية كانت أم كلاسيكية جديدة) التي ترى ان وظيفة الفن هي المحاكاة ، ولكن ليس بقصد الامتاع وحده ، ولا حتى بقصد تعميق الادراك الفلسفي للواقع (باعتبار ان الشعر اكثر تفلسفا من التاريخ) ولما بقصد الارشاد والتوجيه الاخلاقي ايضا . اما في اطار نظريات النقد التعبيرية ، التي ترى ان الفن ان هو الا « تعبير عن ذات الفنان » فإن المشكلة تبدأ في الظهور على التو ، اذ أن هذا السؤال يطرح نفسه : ما جدوى مثل هذا الفن الذي لبقية البشر ، اذا كان الشاعر حقا هو ذلك الطائر الذي ينشد لنفسه ليدخل على قلبه المسرة ؟ لماذا يطالبنا اذن بالاصغاء اليه ؟ وبينما تؤكد ان نظريات المحاكاة ان الفن يقدم « حقيقة موضوعية لانه تقليد لواقع خارجي ، وبينما تؤكد النظريات الاخلاقية ان الفن يقدم لنا « حقيقة » اخلاقية اجتماعية لان يصور لنا القيم في صور محسوسة ترشينا في تطيقها في حياتنا ، نجد ان النظريات التعبيرية تؤكد ان الفن لا يقدم سوى حقيقة سيكولوجية لاهلافة لما باي واقع منظور مدرك ،

يقف في وسط هذا الكون وفي مركزه ؟ وصل للستوى الاخلاقي يكون التساؤل ، هل هناك مجال للقيم الاخلاقية والروحية بالمعنى العام والعلمي للكلمة ؟ أم انه يجب ان يخضع كل شيء لقانون العرض والطلب ، ولقانون الشراء بأرخص الاسعار والبيع باغلاها . ولقوانين الانتاج الاقتصادية الاخرى ؟

ولا يجيب الشاعر على هذه التساؤلات ولا يحسمها (فهذه ليست وظيفة الشاعر ، وانما هي وظيفة الفيلسوف إذ يكفي الشاعر بسبر اغوار القضية وتجسيدها كتجربة جدلية ومعاشة وليس كمنقولة فلسفية عمدة الابداع) ولكن تسيون مع هذا يصل الى صيغة جدلية تؤكد التغير والثبات في ذات الوقت ويتخذ من نجمة المغرب (هسبر) التي هي ايضا نجمة الشروق (فوسفور) رمزا جدليا للتغير والثبات الذي يعم حياة الانسان :

يا كوكب الزهرة الحزين (هسبر) على
الشمس المدفونة
يا من تود ان تموت معها
انت يا من ترتقب كل الاشياء المعتمة
والتي تزدها عتمة ، واذا بالجلال في تمام
فقد تحررت الجياد من المركبة
وها هو ذات القارب قد ارتاح فوق الشاطئ
وانت تسمع لصوت الباب اذ يفتح
وتظلم الحياة في العقول
يا كوكب الزهرة البهيج (فسفور) يزدها تألقه
في الليل

من خلالك نسمع عمل الدنيا العظيم
وهو يبدأ وتسمع الطائر الذي لا ينم
ومن خلفك يأتي النور الاعظم
وها هو ذات قارب السوق فوق النهر
تنادي عليه اصوات من الشاطئ
وانت تسمع مطرقة القرية تدق
وترقب تحرك الجياد
يا كوكب الزهرة الجعول في الساء والصباح ،
يا اسما مزدوجا

بأن الواقع هنا هو انجلترا الصناعية في القرن التاسع عشر بكل قبحها وعمليتها الضيقة .
في قصر الفن تشدو الروح وسيدة ، أو كما يقول الفنان الحارب :
ان الليل لا يجد متعة في اطفاء
شدوه الحقيقى وحيدا
تناظر متعة قلبي
في الاصغاء الى اصداؤه أخنيتي التي ترددها الصخور
المتعرجة

ولكن بعد مرور أربعة اعداء تسلب الروح في الاحساس بالذنب لانفصالها عن : سانية ومشاكلها اليومية . فهبط الفنان الى عالم بني البشر ويحاول جهده ان يجعلهم يشاركونه في التمتع بجمال الفن . والقصة كما نرى ، تمرير صراع دائري في داخل تسبون ، وقد يكون من الاهمية بمكان ان نذكر ان الاجزاء التي يصف فيها الشاعر قصر الفن تتسم بالجمال وتتصف بالروعة ، بينما نجد ان تلك الاجزاء التي تصف الحياة او الواقع ففيها ضرب من الخطابية الطائفة تكشف لنا ان تسبون لم يكن مقتنعا تمام الاقتناع بما يقول . وما له دلالة ان قصر الفن نفسه لا يديم رغم ترك الفنان له ، بل يظل قائما شامخا في انتظار الوقت الذي سيعود فيه الفنان اليه مع الآخرين . انه نزول للواقع ليس نزولا لا أوبة منه ، بل انه يحتفظ باحساسه بالجمال والقيم الروحية حتى لا يتلته عالم البورجوازية الكمي .

ويقابلنا نفس التوتر ونفس الشد والجلب بين عالمين متناقضين في قصيدة «أكلو نبات اللوتس» المخدر . تبدأ القصيدة بداية بطولية ولكنها بعد البيتين الانتقائيين يصيبها الاعياء والمخور :
هيا أقدموا هذه الموجة العالية ستعرفنا توا
الى الشاطئ » قال يوليسيس وأشار الى الجزيرة
في منتصف النهار وصلوا الى ارض
تبدو وكأنها ليس فيها سوى وقت الظهيرة
أرض تهب عليها ريح تحمل الحواس كأنها انفاس
رجل مستغرق في الاحلام

وقد رسم شلبي صورة للفنان التعبيري في قصيدته الشهيرة الى « القبرة »
أنت كشاعر خنثى
في نور الفكر
يترنم بأناشيد لم يظليها أحد
حتى يتنبه العالم
ويشارك في آمال وخاوف لم يكن يأبه لها
أنت كملراء كريمة المحتد
تختلس ساعة
في برج قصر

لتواسي روحها المثقلة بالموى
بموسيقى عذبة كالحب تفيض بها خيلتها
والمقطوعتان السابقتان تصوران الشاعر - القبرة على انه يعيش في نفسه ويخفي لها ، يعيش ويختبئ في نور الفكر ، مترنما بأناشيد لم يظليها أحد . وهو كملراء تعيش في برج قصر تظللها الأحمال . ان صور الحماية والمأوى المتكررة في المقطوعتين تبين ان وشائج الصلة بين الفنان والواقع قد انقطعت (وما يجدر ذكره ان هاتين المقطوعتين قد أثرتا على تسبون ، وخاصة على القصيدة التي ستعرض لها بالتحليل التفصيلي في هذا المقال) .

وما زاد المسألة حدة بالنسبة لتسبون ولغيره من الشعراء الرومانتيكيين المتأخرين ، هو أنهم ظهروا في منتصف القرن التاسع عشر وهو قرن الآلة ، والحقيقة المصمتة ، والقيم العملية الضيقة ، التي ترى لكل شيء ثمن ، وإن الجمال ، لأنه قيمة لا ثمن لها ، فإنه لا جدوى ولا طائل من روايته . خاصة اذا كان هذا الجمال هو تعبير عن حقيقة سيكولوجية لا يمكن لحواس البورجوازيين الغليظة ادراكها . ان تساؤلات تسبون في قصائده عن الفن هي تساؤلات عن وظيفة الفن وحدوده . ولكنها ايضا تساؤلات عن مصير الانسان في مجتمع حطمت الفلسفات النفعية كل قيمه ومثالياته .

ومن أولى قصائد تسبون التي تتالحج موضوع علاقة الفن بالواقع قصيدة « قصر الفن » تبدأ القصيدة بوصف رائع لقصر الفن ، ملاذ الروح للفنان الذي يبحث عن جمال منفصل عن الحياة والواقع (ويجب ان نذكر انفسنا

وفوق الوادي يسطع البدر (رمز الخيال الخلاق في الشعر الرومانتيكي)

ويجري الجندول الصغير في خفة كأنه الدخان ، ثم يأتي آكلو اللوتس بوجههم الحزينة الشاحبة في هذا البحر الهروبي الخاف . يأتون حاملين معهم هذا النبات المخدر الرائع الذي يفقد الانسان اللاسكرة (والروحي والاحساس بالتاريخ) ويجعل المرء يفرض داخل نفسه ، وتصيح الاشياء الخارجية بعيدة كل البعد . فاذا ما تحدث الآخرون ، فإن اصواتهم تكون كأنها منبعثة من القبر . ورغم ان المرء يكون يفتأ كل البقطة ، الا أنه يبدو وكأنه هارق في النعاس لا يسمع سوى الانغام التي تنبعث من ضربات قلبه . يجلس بحارة يولييس ويتذكرون زوجاتهم واطفالهم وعبيدهم ، ويتذكرون الماضي بكل آلامه وأوجاعه وتناقضاته ، وحينما يقول احدهم « لن تعود الى أرضنا » يجيب الآخرون في الحال متشددين « ان جزر وطننا بعيدة وراء الامواج ، لا لن نجول في الارض بعد الآن » بعد هذه المقدمة الغنائية القصصية التي تبدأ بداية ملحمة ثم تتحول الى ما يشبه الرثية الغنائية ، ينشد البحارة نشيدا جماعيا يعلنون فيه سأمهم من الحياة الانسانية بكل تعقدها ، مفضلين عليها حياة الفطرة والطبيعة التي يستمتع فيها الانسان الى موسيقى ذاته :

لماذا ينبغي ان نكد ونثعب ، نحن السقف الذي يظل كل المخلوقات وتاجها ، يقينا ، يقينا ان النعاس احب من الكد ، والشاطئ اجمل من العمل في وسط المحيط والكفاح ضد الرياح والامواج والمجذاف . فلتستريحوا ياخوري الملاحين ، فانا نكتف من التجوال من الآن .

وهكذا تنتهي رحلة يولييس ، ورمز كفاح الروح الانسانية ضد العناصر الطبيعية بجزمة الانسان ، اذ أنه يندمج ويلذوب في هذه العناصر ناسيا ما متناسيا ذاته ووعيه . ورغم ان تنسبون يحاول ان يدلع هذه الحياة الهروبية ، الا ان وضعه لها يتسم بالآه ! فالتفاصيل العديدة المحسوسة والمسبهة التي يستخدمها تين ان دعة الواعي للهروب ليس كاملا ولا مطلقا اذ ان هذه

التفاصيل تجلب اهتمام القارئ وتشد إليها ، بل وتجدر حواسه ، كأنه قد أكل من هذا النبات العجيب . ان العمل والكفاح في داخل اطار المجتمع البرجوازي لا معنى لها ، لانه يستج عنها مزيد من الانتاج السلمي والتطور الكمي أو الدائري لانه تطور لا هدف له . ولهذا السبب يكتب الهروب شيئا من الايجابية ويصبح ضربا من الاحتجاج على عالم خال من المعنى ، بل انه يصبح السبيل الوحيد امام الفنان البرجوازي الذي يود الحفاظ على انسانيته دون ان يحاول الفكك من أسار قيم مجتمعه .

والصراع بين الجمال والواقع ، وبين الخيال والحس المعنوي الضيق ، وبين الذاتية التي تنكر الواقع ، والموضوعية التي تنكر الذات ، هو الاطار الذي تدور فيه احداث قصيدة تنسبون « سيدة جزيرة شالوت » التي سنورد فيها يلي ترجمة كاملة لها :

الجزء الاول

على ضفتي البحر تمتد
حقول الشعر والشيلم الشامخة
تمتد فتكسو السهول الى ان تلتقي بالسياه
والطريق يخترق الحقول
الى كامبلوت ، عديلة الابراج
يندو الناس ويروحون
يمجدون حيث يزهو السوسن
هناك حول جزيرة شالوت
حينما تلهب الريح يكسو البياض اشجار
الصنم صاف ، وترتجف اشجار الحور
والنسيم الخفيف يهتم ويرتعد
حينما ييب على الموجة الراكضة ابداء
بجوار جزيرة النهر
المتدفق نحو كامبلوت
اربعة جدران واربعه ابراج رمادية
تشرف على أرض تكسوها الازهار
حيث تظلل الجزيرة الساكنة

هناك تدور دوامة النهر .
وهناك يمر شبان القرية في خشونتهم
وفتيات السوق مرتديات عباءتين الحمراء
يمرون على شالوت
آونة ترى كوكبة من الفتيات المرحات
او راهبا متغطيا فرسه الصغير المتجهل
وآونة ترى راعيا مجمد الشعر
او غلاما طويل الشعر مرتديا ثوبا قمرزيا
يمرون عليها في طريقهم الى كاميلوت ذات الابراج
واحيانا ترى على صفحة المرأة الزرقاء الفرسان
قادمين - كل حل صهوة جواده - الفارس بجوار اخيه
ولكنها ليس لها من فارس وفي صادق
سيدة شالوت
ومع هذا لا تزال السيدة تجد فرحا بالغا
حيثا تنسج صوره المرأة الساحرة
وكثيرا في الليالي الساكنة
تمر جنازة مترفة ، تصاحبها الاضواء والموسيقى
متجهة الى كاميلوت
وعندما سطع البدر في كبد السماء
جاء عاشقان شابان اقترنا لتوهما
و لقد سئمت نسيج الظلال
قالت سيدة شالوت

الجزء الثالث

جاء متغطيا صهوة جواده بين حزم الشعر
حل مقربة من حافة خيلتها
وأشعة الشمس بين الاوراق تمشي الابهصار
وانعكست السنة اللهب على دروع سيقانه
سيقان الفارس الجسور سيرلانسلوت
انه من فرسان الصليب الاحمر ، يركع دائما
لسيدة مرسومة صورتها على درعه
المائل في الحقل الاصفر الذهبي
بجوار جزيرة شالوت النائية
وتللا اللجام المرصع بالجواهر في انطلاق

سيدة شالوت
بجوار الشاطئ الذي تكسوه غلالة من اشجار
تتهادى القوارب
تجرها الجلياد المتمهلة
ويسبح الغارب ذو الشراع الحريري
طائرا الى كاميلوت
ولكن من ذا الذي رأها تلوح بيدها
اوراها واقفة في شرفتها ؟
هل يعرف كل من في البلدة
سيدة شالوت ؟
في الصباح الباكر ، حينما يعمل الحاصدون
بين الشعر المندروس ، هم وحدهم
يسمعون أغنية يتردد صداها شجيا
وتساب في صفاء من النهر
الى كاميلوت ذات الابراج
ولفوق المرتفعات الطفلة ، حيث يكس
الحاصد المهلك حزم الشعر في ضوء القمر
يصغي ثم يمسس انها السيدة المسحورة
سيدة شالوت
الجزء الثاني

هناك ليلا ونهارا تغزل سيدة شالوت
نسيجا ساحرا ذا ألوان بيهجة
وقد سمعت مرة همسا يقول :
ان لعنة ستحل عليها ان هي توقفت
من النسيج لتتطلع الى كاميلوت
ولانها لا تعرف كنه هذه اللعنة
استمرت السيدة في نسيجها
غير عابئة بأي شيء آخر
سيدة شالوت
تتحرك ظلال العالم واضحة
على المرأة الصافية
التي تتدلى امامها طيلة العام
وعلى صفحتها ترى الطريق المزدحم
يلتف متحدرا الى كاميلوت

الجزء الرابع

الرياح الشرقية العاصفة واهنة
والغابات الشاحبة الصفراء ذاوية
والجدول الفسيح ينوح بين ضفافه
والسقاء الملبدة يحطل منها المطر
على كاميلوت ذات الابراج
نزلت السيلدة ووجدت قاربا
طافيا تحت شجرة الصفصاف
وعلى مقدمة القارب كتبت
« سيادة جزيرة شالوت »
وعلى صفحة النهر للمتم المنبسطة
كانت السيدة كعراق جسور في غيبوبة
يرى نكته كلها
بنظرات زجاجية
سيادة جزيرة شالوت
وعند انتهاء النهار
لكت السلاسل واستقلت القارب
وحملها التيار بعيدا
سيادة جزيرة شالوت
استقلت القارب مدثرة بثوب في بياض الثلج
تطايير فضفاضا من حولها يمينا ويسارا
وتساقطت الاوراق عليها في رقة
خلال جلبة الليل
وطفى بها القارب الى كاميلوت
وبينا عبادت مقدمة القارب متعرجة مع النهر
الذي يجري بين التلال التي تكسوها اشجار الصفصاف
والحقول
سممها الناس تشدو بأخر اغانيها
سيادة جزيرة شالوت
سمعوا ترنمة حزينه مقدسة
مرتلة بصوت مرتفع خفيض
الى أن تمجد دمها ببطه
واعتمت عينها تماما
وهما رايتان لكاملوت ذات الابراج

كانه غصن من نجوم
تدلى من المجرة الذهبية
وردت اجراس اللجام في مرق
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
وتدلى من حزامه المزرکش
بوق فضي هائل
وكان يسمع صدى رنين فرعه ، حينما كان يعدو
فرسه بجوار جزيرة شالوت الثانية
تألق السرج الجلودى الثقيل بالجواهر
في الجو الازرق الصحو
وتوهجت خوذته والريشة التي تملوها
مثل لسان الذهب
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
كان كالشهاب الوضاء ذي اللحية
الذي يهجر اذبال الضوء في سقوطه
تحت عنقايد النجوم المتلألئة ، في الساء الارجوانية
التي تخيم على جزيرة شالوت الساكنة
تألقت جبهته العريضة في ضوء الشمس
وفرسه الحربي كان يطأ الأرض بحوافر مصقولة
وانسابت خصلات شعره السوداء الفاتحة
من تحت خوذته
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
توهجت صورته في المرأة البلورية
آتية من الشاطئ ومن النهر
« آه يا عيني » كان يشدو بجوار النهر
السير لانسلوت
تركت النسيج ، تركت النول
ذرعت الحجره جيئة وذهابا ثلاث مرات
رأت زهرة الزنبق تتفتح
ورأت الخوذة والريشة
ثم رنت بنظرها الى كاميلوت
لفطار النسيج ومسح في الفضاء
وتصدعت المرأة من كل جانب
لقد حلت على اللعنة ، صرخت
وصاحت سيادة شالوت

وحيرة ، فالخصاء يصدرون والحقا يعشقون وينات
السوق في العبادات الحمراء ، كلهم يذهبون الى كاميلوت
متحدة الأبراج مارين في طريقهم على جزيرة شالوت .

اما الجزيرة ذاتها فهي المركز الساكن الثابت ، عالم
الفن والجمال الذي لا يتحول ولا يتبدل . بين اربعة
جدران واربعة أبراج رمادية تجلس سيدة الجزيرة امام
مرآتها الصافية لا تقوم بأي فعل انساني وإنما تنسج ظلال
العالم المتحركة على صفحة المرأة ، أي انها لا تخلق سوى
ظلا للظل ولكنه على الرغم من ذلك ظل جميل ،
فالظلال المتعكسة ليست الواقع غير المشكل بل انه واقع
منظم يحيط به اطار المرأة ، كما انه ليس انكاسا مباشرا
لواقع اذ ان المرأة الزرقاء تصفي وتثقي وتضي عليه
بعذا جماليا . ثم تأتي الناصجة الماهرة فتخلص تلك
الاشكال من الحركة وتمتحنها الثبات الأبدي .

وحركة سيدة شالوت ذاتها حركة متكررة لا نهاية
لها ، القرب للسكون منها الى الحركة وهي تركز على
نسجها الخلاق الى درجة يخفي معها الزمان والمكان
وتصبح وعيا ثابتا مطلقا منعزلا عن كل ما يحيط به . ان
هذا العالم الثابت بمثابة اللغز لن يستغرقهم تيار الحياة
العادية . ولعل هذا يفسر لم تبدأ القصيدة بسلسلة من
الاسئلة عن سيدة شالوت ، وتنتهي كذلك بالتساؤلات
عن تكون ؟ ، ويكلمات السير لانسولت التي تتم عن
عدم حساسية وتكلس الوجداني . اذ كيف يأتي للسوقة
فهم ما هو مطلق وثابت ؟ ولكن اتران عالم الفن المجرد
اتزان غير حقيقي بل وزائف ، ولذلك كان من السهل
على الحياة ان تقتحمه بكل صف وفساوة ، فبينا تنسج
السيدة الظلال الصافية الزرقاء تظهر بغتة صورة السير
لانسولت الحارقة (وصورة النار وأكسدة الذهب هي
امتداد للإشارات الجنسية الواضحة ، للعبادات
القرمزية والاحية اللذين تزوجوا لتروم اي ان سير
لانسولت هو تمثيل نهائي ومكثف عن كل توترات سيدة
شالوت المكتبوة) وعند ظهور الصورة تنظر سيدة
شالوت الى كاميلوت ، الى عالم الواقع ، فتتطم المرأة في

وقبل ان يحملها التبار
الى اول منزل بجوار النهر
مرقة اغنيتهما ، اسلمت روحها
سيدة جزيرة شالوت

سبح جثمان السيدة وضاه
شاحبا تحت البرج والشرقة
بجوار سور الحديدية والأبهاء
ويون المنازل العالية
سبح في سكوت الى كاملوت
جاء الجميع الى المرقا
الفارس والتاجر النبيل والنبيلة
وقرأوا اسمها عند مقدمة القارب
« سيدة جزيرة شالوت »

من تكون ؟ وماذا ترى ؟
ثم لحدت اصوات البرج للوكني
في القصر المضيء القريب
ورسم كل إشارة الصليب على صدره من الخوف
كل فرسان كاملوت
ولكن لانسولت تفكر منهية
وقال « انها للميحة الوجه ،
فليسبح عليها الله رحمة
سيدة جزيرة شالوت »

تعالج القصيدة كما اشترت أنفا ، قضية علاقة الفن
بالواقع ووظيفة الفنان في المجتمع . ولكن تسبون في
هذه القصيدة لا يلجأ الى التبسيطات البورجوازية
المتقائلة ، كما انه في الوقت ذاته يرفض القبوح داخل
نفسه وخياله ، ولذلك فهو يقدم لنا ، وفي امانة بالغة ،
التناقض ذاته بدلا من الحلول المؤدية الى حسمه . ولعل
هذا يفسر طريقة بنائه للقصيدة على هيئة عجلة متحركة
مركزها ساكن ثابت ، تدور عجلة الواقع عبا فيها من
تنوع وحياة ، فدوامه النهر تدور الرياح تهب الامواج
تركض نحو الشاطئ ، والقوارب تنهادى والناس
يفدون ويروحون والراهب يغطي صورة فرسه الصفر ،
وهذه الحياة المناسبة الجارية هي حياة كلها خصب ومجدد

علاقة متينة بين الفن والواقع ، علاقة اساسها الحب وليس القسر او الدوافع العملية ، ولهذا السبب فهو يبين ان كلا العالمين قاصر ناقص رغم جماله . وقد منح الى علاقة الحب هذه ، بأن جعل الكلمات الثلاث الاساسية في القصيدة ، (شالوت) - و (كاميلوت) و (لانسلوت) ذات قافية واحدة ، وتشابه اصوات هذه الكلمات بربطها في لا وعينا الواحدة بالأخرى .

وقد اختار تنسيون قصة رومانسية ايطالية تدور أحداثها في العصور الوسطى - قصة دوناتي سكالوتا - ليقدم هذه القضية الحديثة - والقصة تتسم ببساطة الاساطير فلا توجد فيها شخصيات متكاملة ، بل هناك اميرة وفارس وفلاحون ، ثما كما هو الحال في قصص الاطفال ، كما ان القصة تحتوي على بعض الموضوعات المتكررة في الاساطير مثل موضوع اللعنة التي لا يمكن ان تعلم اصلها ولا كنها ، مثل قصص الشاطر حسن حينما يعطيه الجنى او الرجل العجوز اربعين مفتاحا وبخبرة انه يمكنه ان يفتح تسع وثلاثين بابا ولكنه عليه ان يترك الباب الاربعين مغلقا والا حلت عليه اللعنة . ولكننا نعرف من البداية ان الشاطر سوف يفتح الباب الاربعين (تماما مثل باندورا في الاسطورة الاغريقية) ان ذلك هو قدره والمحتمل لانه بشر قلق يحب للمعرفة ونفس الموضوع يتكرر في قصة الجميلة الثالثة حينما تحمل اللعنة على الاميرة والملكة ، ولا يرفعها سواه هو : الامير فارغ القوام الذي يقبلها لتعود لها الحياة (وشالوت هي الاميرة التي حلت عليها لعنة غريبة ، ولكن اميرها جهول فظ لا يعرف الحب ، فلا يستطيع القبله على خلعها ، ولذا فهي تموت ولا يكتب لها الخلاص) .

وقد اختار تنسيون هذا الاطار القصصي الاسطوري ليكسب قصيدته شيئا من الموضوعية ويربط بين ما هو محلي وآلي بما هو عالمي وازلي ، وربما ان الشاعر يريدني قناع القصص وقناع الشخصيات المختلفة ، الا ان القصيدة تنحو منحى غائيا واضحا لا اثر فيه للعناصر الدرامية او حتى القصصية ، واذا كان الغرض من الشعر

التوطين والنسيج وترك السيدة الابراج والجزيرة لتموت صريحة هوأها ورغبتها العارمة في الحياة . ولكن عما يستحق الملاحظة ان الروح الفنانة في هذه القصيدة لا تترك الجزيرة لخدمة الناس وللتعرف على الواقع ، انما تتركها ارضاء لرغباتها ولتحقيق ذاتها ، اي انها عاشت متمركزة على نفسها وماتت كما عاشت ، وهذا يفسر غناها المستمر حتى لحظة موتها .

وهكذا نرى العالمين ، عالم الحياة والاخصاص ، الذي هو في الوقت ذاته عالم السوق والتفاصيل المبعثرة والرؤية المحنودة ، عالم الحركة التي تألها الزوال لانها لا مركز لها ولا اطار . ومن ناحية اخرى نرى عالم الفن هو عالم السكون والثبات الذي تتسم به كل المطلقات والمقدسات والمثاليات ، ولكن الثبات هو ايضا سمة الاشياء الميتة حديثة الحياة . ان الحياة لكي تحافظ على حركتها تفقد جمالها ومعناها ، والفن كي يحافظ على ثباته يفقد مقومات الحياة ، هذا هو التناقض الذي حاولت القصيدة تعديده دون حسمه .

ويبدو ان تنسيون كان واعيا تمام الوعي بهذا الجانب من قصيدته . ففي النص الاصيل الذي نشر عام ١٨٣٧ نجد ان الشاعر قد وصف سيده شالوت بانها تعيش حياة خالية من الفرح والحزن ، وهو وصف يبين ان حياتها مفحلة مجذبة تماما ، كما انه في نهاية هذا النص ذاته يشير الى اذكاء كاميلوت للتخمين ، وهو بهذا قد وصف الواقع بانه واقع ساقط على لا امل فيه . حلف تنسيون كلا البيتين ، وحاول تحقيق احساسنا بجمال العالمين للتناقضين ، عالم الفن وعالم الواقع ، وتركنا دون ان يصدر حكما في هذا الاتجاه او ذاك ، وهو بهذا قد زاد من ابعاد القصيدة ، وصور للفناري بأمانة أزمة الفنان وقلقه في المجتمع البرجوازي - مجتمع حي يتحرك في دينامية عمية لا مركز لها ، لا يملك الفنان ازاءها الا ان يلوذ بابراج الفن والسكون ، جاعلا من ذاته ووجهه للمركز الوحيد ، ولكنه لحظة ان يفعل ذلك يفقد اتصاله بمعين الحياة ، ويبدو ان الشاعر يلوح الى انه يجب ان تنشأ

جزئيات وتفصيل شعره المحسوسة ، ولذلك يصبح من المهم للغاية ان يركز قارئ شعره اهتمامه عليها وحدها دون سواها . والاهتمام الزائد بالتفاصيل المحسوسة هو في حقيقة الامر تعبير عن التزام تسويون بالقيم الجمالية الخالصة . فالمحسوس في الشعر هو الواقع بعد ان اعيدت صياغة تفاصيله ، وبعد ان فرض عليه معنى ذاتيا جديدا ، كما ان للمحسوس هو وسيلة الشاعر لنقل رؤيته دون اللجوء الى التفكير المجرد او الى التأمل . ولكن الاستغراق في المحسوس حين يصبح نهاية في حد ذاته ، وهو هروب من التفكير او الوعي ، ويصبح المحسوس الجمالي والمركب وكأنه المطلق الذي يتخطى الوعي الانساني الاجتماعي والتاريخي . وهذا يؤكد قصيدة سيدة جزيرة شالوت على مستوى التفاصيل المحسوسة موقفا متناقضا مع نهايتها المنظورة التي تركت السؤال دون اجابة والموازنة دون حسم . هذا الاهتمام المفرط بالمحسوس ، الذي يجعل التقويم النظري غير ذي بال ، هو الذي ادّى في نهاية الامر لتطور المدرسة الرمزية حيث يصبح الرمز هو الوسيلة لاكتشاف عالم المطلق . ولكنه في الوقت ذاته هو نفسه الغاية والهدف لانه جزء من عالم المطلق . ونفس الاتجاه ادّى لظهور مدرسة التصويريين (الانحياز) بقيادة ازرا باوند ، حيث تصبح الصورة وسيلة تمنح من طرفها الشاعر الثبات للحظة عابرة متوترة دون محاولة البحث عن كنه هذه اللحظة او معناها .

ورغم اننا حاولنا ان نربط بين استخدام تسويون للمصور والتفاصيل المحسوسة ببعض الانماط الجمالية الحديثة الا انه من الواجب ان نبين ان صور تسويون تختلف كثيرا عن الصور في الشعر الحديث . فهي اولا صور تهدف الى خلق احساس عام بالانقباض او بالفرح لدى القارئ دون محاولة لتحديد هذا الاحساس ، ولذا فان القارئ يفرق في سبيل من الصفات والصور التي لا تساعد على فهم او تحديد الموضوع الاساسي ذاته . كما ان صور تسويون ليست مركبة مثل الصور في الشعر الحديث ، بل انها تصبح احيانا صورا تشويهية ، بمعنى

ذي النزعة الدرامية هو تقديم صراع يدور بين شخصيتين او اكثر ، او يدور داخل شخصية واحدة ، واذا كان الهدف من الشعر القصصي هو محاكاة حدث ما وتقديم حبكة ذات بداية ووسط ونهاية . فهدف الشعر الغنائي التعبير المباشر عن الذات . وقصيدة سيدة جزيرة شالوت هي من الشعر الغنائي ، بل والشعر الغنائي الخالص ، فعل الرزم من انها صيغت في شكل قصة الا انه لا القصة ولا شخصياتها تجلب انتباهنا ، اذ ان ما يستحوذ على اهتمامنا هو عواطف المتشد وهوومه .

ومما له دلالة كبيرة ان الحدث الرئيسي في هذه القصيدة (وقوع السيدة شالوت في حب لاسلوت) هو حدث داخلي وجداني لا يتم بعد لقاء او موافق او مواجهة بل يتم فجأة على المستوى القصصي وقد وصف تسويون هذا التحول من خلال عدد من الصور والمناظر كل واحد منها معادل موضوعي لما يدور في وجدان السيدة الى ان تتوجه صورة القارئ في المرة الاولى مسببة لها الحراب والوار . ورغم ان التفاصيل والصور المحسوسة الكثيرة في القصيدة القصصية تعرق حركتها ، وتقلل من اهمية الشخصيات والاحداث الا ان تسويون يلجأ لها لان عبقرية الشعرية كانت تفرض عليه ان ينحصر منحى غنائي مباشرا ، وان يتحدث من خلال الصورة المباشرة وليس من خلال الحدث او تحليل الشخصيات .

ويمكن القول بان الصورة الشعرية اداة غير قاصرة على الشاعر الغنائي ، بل يستخدمها الشاعر الدرامي والقصصي ، وهذا قول حق ، ولكن الصورة في الشعر الدرامي والقصصي تكون جزءا من - اطار اكبر هو الحدث او تحليل الشخصية ، اما في شعر تسويون ، فانها تنفصل عن سياقها الدرامي وتؤكد ان تصبح هدفا في حد ذاتها .

وقد وصف آرثر هالام صديقه تسويون بانه شاعر الحواس والخيال الخرف ، لانه - اي تسويون - يركز على

الجمال أو الفن ، كما ان شعره مفعم بالحزن لما ولي وانقضى او بسبب العجز الانساني ، ونبوءة قصائده ليست هادئة وإنما رنانة صاخبة ، بل انه أحيانا يرتدي عباءة التي المنشد الذي يتوقع من اشعاره ان تهدي العالمين واسلوب تنسيون ليس موجزا ومركزا (كما هو الحال في الشعر الحديث) بل هو مطلب ومسهب كما انه اسلوب مهذب متائق يستخدم صاحبه الايقاعات والانغام بشكل واع بذلك ، يتعد كل البعد عن لغة الحديث اليومية وإيقاعاتها .

ولعل الخاصية الأساسية في شعر تنسيون التي جعلت الشعراء والنقاد المحدثين ينفرون من شعره هو انه في قصائده الطويلة (بل وفي بعض قصائده القصيرة نوعا) يلجأ الى تزيير ما يرى وما يشعر به دون اللجوء للتلميح والإشارة والاستعارة . وليس اعظم الشعر هو ما يقدم لنا افكارا سامية او مشاعر عظيمة ، وإنما هو الشعر الذي ينقل لنا تجربة حقيقية مترجمة الى صور وإيقاعات وشكل موضوعي تعمق من وعينا ، عن طريق إتاحة الفرصة لنا لخوض تجربة منظمة ذات معنى ودلالة ، وليس مجرد تجربة عطفية لم تخضع للتنظيم والتقييم والواحين .

وتشاهد ايماننا هذه اعادة اكتشاف لتنسيون باعتباره شاعر الحساسية الحديثة ، فدوحي الزلازل بذاته ، واحساسه بالضيق وهجومه على الماديات والتكنولوجيا ، واهتمامه بالأسطورة كوسيلة للتعبير الفني ، هي كلها خصائص يتميز بها الشعر الحديث .

ويغض النظر عن رومانتيكية تنسيون أو معاصرته فانه يعد من أكثر الشعراء تمثيلا لعصره ، كما اننا اذا نظرنا الى شعره نظرة جمالية مجردة لوجدناه يتسم بالثراء والتنوع وينم عن مقدرة الشعرية الفائقة (على حد قوله اليوت) .

ان طرقي التشبيه لم يندمجا ليكونا كلا عضويا جليدا . بل انهما يحفظان باستقلاليهما الواحد عن الآخر ، وبارتباطهما بالواقع الخارجي الذي لا يتنهي لعالم القصيدة أو لوجدان الشاعر . (ونسيان تنسيون بوجه عام خيال تشبيهي ، فالقصة التي تروىها القصيدة قصة تشبيهية واضحة الدلالة ، كما ان استخدامه للالوان في القصيدة ، هو الآخر ، استخدام تشبيهي بل وأحيانا مجرد زخرفي ، ولذلك فتفاصيل شعره لا تفاجئنا بأي حال لأن المعنى مقرر منذ البداية) وتوجه صور تنسيون الى خارج القصيدة وليس الى داخلها . فتجد ان الصور والتفاصيل تتوالى دون ان تترك لدى القارئ انطباعا مكثفا تساند فيه الصور بعضها البعض ، ولذلك يقل المعنى العام مجردا مسلحا غائم المعالم . (ولعل هذا التسطح ولقدان العالم ناجم عن ضعف ملكة النقد عنده كشاعر ، وعن ضعف الوعي النقدي في العصر الفكتوري ككل) .

وقد شهدت اوائل القرن الحالي ثورة عارسة ضد تنسيون ، فوصفه أودن بأنه أخفى الشعراء الانجليز على الإطلاق فقد كان يعرف كل شيء من الحزن ، ولكنه لا يعرف أي شيء . وكان اليوت ويأوند يريان ان شعره يتسم برومانسية عاتمة رجراجة تقف على طرف نقيض من الشعر محمد المعالم والأبعاد الذي كانا يدعوان له . ولا بد وان نقرر بان تنسيون شاعر رومانتيكي أولا واخيرا ، فرغم انه اكتشف حقيقة الطبيعة الداروينية وقسوتها إلا أنه مع ذلك استمر في استخدام صور شعرية مستمدة من الطبيعية ، ونادرا ما تدور أحداث قصائده في المدينة . كما ان شعره لا يعالج موضوعات عديدة متنوعة بل يدور حول عدة نقط محددة مثل موضوع البحث عن حقيقة روحية عليا تتخطى واقعا المتجزئ مثل الحب (حب الله للإنسان وحب الرجل للمرأة) أو



مطالعات

أهم صفات بيرلوتي الخيال القسوط الذي أحاطه بشخصيته المضطربة . فهذا الخيال هو الذي جعله يتجاوز جدران قصور مدرسته ليبحث في أجواء البلدان المدارية المشرقة ، حيث المغامرات الخيالية . وهي العوامل التي طوف بها بعد بلوغه سن الشباب . وهكذا تحولت رغبات طفولته الى جزء من إيقاع الحرب الذي غمرس فيه : فما أن كان يستقر في مكان ما أو يتوافق مع ظروف أو شخصية ما - ويختلف وسائل تنكره التي كانت هي الأخرى من وسائل الحرب - حتى كان للملل يداخمه من جديد ويطويه في تيار حياته المضطربة . فقد هرب من حياة الساحل الى الأفق البعيدة المرتبطة بحياة ضابط بحري ، كما هرب من ذاته باعتباره جوليان فيو الى كيان آخر يرتبط باسم « بيرلوتي » وحاول التغلب على قصر قامته بارتداء أحذية ذات كعب عال ، واستعمال صندوق الأصباغ . وهرب كذلك من صرامة نشأته في كنف أسرة تمتعت سلبب الميجسونوت^(١) الى دفة الاسلام ، مما جعله يهرب من منزل أسرته المتواضع الى خلوته التي صممها على مراحل ، حيث الأجواء التركية والعربية التي هيأها بما جمعه خلال رحلاته الشرقية . وكان المسجد الذي بناه في منزل أسرته في روشفور ، والذي يعتبر تنوعا لكل هذه الخيالات المشرقة ، يسجل الحرب النهائي من الشرق الى الغرب .

وفي هذا المسجد الذي كان بمثابة محور نزعاته الهروبية وضع شاهد مقبرة خيلته الشرقية ، الذي كان يرمز الى الحب المفقود والأشواق المكتومة ، ولو أنه أحاطه بشطحات خياله المشرق .

ولقد كان لبري بالنسبة الى جمهور قرائه بمثابة « الساحر » الذي جلبهم بكتبه التي سجل فيها ما صادفه من أحداث خلال تجواله المستمر في البحار باعتباره ضابطا بحريا ، وقد ذهب البعض بعد وفاته الى أن كتاباته ليست سوى تسجيح من الكلب والأساني ،

عاشه الشرق "بيرلوتي"

أحمد عبد الحميد عطفي

• استمدت في هذا العرض كتاب (Pierre Loti, Portrait of an Eccepsit) من تأليف : Lesley Blanch (Collins, London, 1963)

(١) اتجاه للذهب البروستي الكلافي في فرنسا .

فيو وهو الزواج الذي جمعه بطرح المذهب الكاثوليكي وليد قصة حب ، وظلت علاقتها قوية حتى النهاية . وقد كرس لوتي حبه لأمه ولم يبق شيئا لوالده . وظل يحتفظ باللعب التي اشتراها له ويكل المخلفات التي كانت تحبها والتي ريعته بالمأضي الذي شارك فيه والدته . . ولهذا كان شديد الحنين الى الأسرة كلها بارحها ، وكان ينفر من أي فراق أيا كان نوعه . ولما كانت والدته شديدة التدين فقد قرر في بداية حياته أن يصبح كاهنًا .

ومن شخصيات الأسرة الأخرى التي أثرت في لوتي أخوه الأكبر جوستاف الذي كان يكبره بأثني عشر عاما .

وكان جوستاف متفقا شديداً المتعلق بالأسرة ومحبة (وكان طبيبا بحريا) ، كما كان ذا ميول فنية وموسيقية . وكان على عكس أخيه الأصغر يتصف بالمرح وعدم الانطواء . وأعجاب لوتي بأخيه هو الذي أغراه باختيار الجندية وسحابة البحر . وقد ظل جوستاف المحبوب وموضع الإعجاب ، والأثني والمستقل والطويل هو المثل الأعلى لأخيه الأصغر قصير القامة . ورغم فارق السن بين الأخوين فقد ظلا على علاقة وثيقة حتى وفاة جوستاف خلال إحدى رحلاته البحرية . وبعد ذلك ظل جوليان حتى وفاته يفتقد هذه العلاقة الأخوية ، ومن ثم يستمر بعينه الدائب عن بدلل واعتباره أي صديق مقرب أيا له ومتاداته بهذه الصفة . وقد أدى تعلق الطفل جوليان بأخيه جوستاف وبأخته ماري التي كانت تكبره بتسع عشرة سنة الى حصوله على أبوين آخرين لا على صديقي لعب . وكانت ماري تكرر له حبا جارفا يكاد يصل الى حد التملك ، في الوقت الذي يادها جوليان وأحجب بها إعجابا شديداً وفي إحدى خطاباتها الموجهة إليه كتبت له ما يلي : « حياتك هي حياتي . ان في دخائلي ركن مقدس هو لك وحده . فهو مكانك الذي يشغل بعد رحيلك » .

وفي عام ١٨٥٩ أصبح جوستاف جراحا بحريا ، وبارح فرنسا ليتحق بالخدمة في المستعمرات الفرنسية الواقعة في البحار الجنوبية . وقد عين في جزيرة تاهيتي

بنسجم مع كثرة تغييره للمسة ! فهو أحيانا يلعب دور البديوي ، وأنا آخر يلعب دور الباشا ، أو أكرويات السيرك . الا أن مذكراته غير المنشورة التي حافظ عليها وأمنع في نجبتها طيلة حياته تمشي مع السياق الذي أوردته كتب مغامراته . وقد أثبت لسلي بلاثني بعد الاطلاع على يومياته ، أنه عاش نفس الحياة التي أشار إليها في قصصه ، وان يكن أحيانا قد جعل بطلها ضابطا بحريا انجليزيا . هذا برغم بغضه لانجلترا ودورها الاستعماري حتى أواخر حياته ، وعلمه بإطلاع القارئ الانجليزي على كتبه التي جلبت جمهورا عريضا في شتى أنحاء العالم .

ولد جوليان ماري فيو في روشفور وهي مدينة صغيرة تقع في غربي فرنسا وكفل على البحر . وكانت أسرته تقطن بيتا متواضعا يطل على شارع ضيق (١٤١ شارع بير لوتي - وكان اسمه قبل ذلك الشارع سان بير) . وقد أروع الطفل جوليان ماري بقطعه - وكان حب الحيوانات جزءا لا يتجزأ من حياة أسرة فيو ، التي كانت تعتمد الى قلبها بعد موتها في غناء الدار .

وكان وحيدا في طفولته ولكنه لم يفتقد السعادة - فهو أصغر أفراد الأسرة ، ولم يكن يحيط به كثير من الأطفال الذين يدانونه سنا بحيث ينجذب الى اللعب معهم ، ولهذا كان يردد الى أسرته التي كانت تمنح في تقليده ، وبخاصة خياله وجدته وأمه . وكان شديد الشغف بالطبيعة حساسا ، ومن ثم مصدر غله خاصة وأنه كان يعتمد الى اللعب المنفرد . وكان ينفر من القذارة والفوضى ، كثير التأمل للطبيعة وصوت غدير مياه البحر ، شديد التعلق بجدته . ولا يذكر لوتي (جوليان ماري) في أوراقه شيئا عن والده الذي كان طبيبا ومحوبا من المجتمع والأسرة برغم أن كثرة النساء في المنزل كانت تحجب دوره باعتباره رائد الأسرة . ويرغم أن والد لوتي لم يتلق قسطا وافرا من التعليم بسبب فقره ، إلا أنه علم نفسه ، واستطاع الحصول على وظيفة كاتب في المحافظة . وقد أثبت أنه ذو ذوق أدبي ، فكتب هزليات صغيرة وتاريخا ممتازا لروشفور ، وكان زواجه من مدام

وهكذا نجد لوقي يخشى الموت طيلة حياته - فما أن كان ينحرف في حب عنيف حتى كان يعبر عن رغبته في أن يدفن فوق - لا إلى جانب - خليلته حتى تمتزج رفاتها بعد الموت كما امتزج جسدهما قبل ذلك أثناء الحياة الدنيا . فلقد أصبحت (لوسيت) رمزا للفقدان . حقيقة لقد أحب بعد ذلك والفرق مرات ومرات ، إلا أن طفيف لوسيت ظل يلاحقه في أحلامه المتكررة .

وقد تفتحت شهوته الجنسية مع فتاة عجيبة - ومنذ ذلك الوقت كان منجذباً إلى الأجناس البدائية ، خاصة وأنه لم ينس هذه التجربة طيلة حياته . وكان يحن إلى حياة البحر الذي ضم وفات أخيه ، وذلك رغم غشيته أن يؤلم الأسرة بقرائه . ولكن حكم حل والده بالسجن نتيجة لتلقيق حمة اختلاس ضده ، فقد وظفته وكان لزاماً عليه أن يسد المبالغ التي أعتسها شخص آخر . لذلك وانفتحت أسرة لُوي على أن يلتحق لوقي بالبحرية ، وأن يجهد لذلك بتلقي بعض الدراسات في باريس التي نفرمتها باللعطة الأولى ، خاصة وأنه كان لا يزال متعلقاً بحب من خلفهم وراعه في روشفورد : « ولي باريس كنت مثل أحد أولئك البدائيين الشبان الذين يتزعمون من حياة الغاية دون أن تبسو عليهم علامات الدهشة . فلم يترق فيها شيء دعيماً باستثناء النور والألوان ... » وبعد أن أدى امتحانه التأهيلي عاد إلى روشفورد غير أسف حل « مدينة النور » ، ثم التحق بالخدمة البحرية حيث تمت الصداقة بينه وبين صديقه الضابط بلكنت (واسمه الأصلي هو لوسيان هيرمي جوسلان) الذي قبض له أن يلعب دوراً شديداً الأهمية في حياة لوقي الأدبية . فقد كان يلكنت على ثقافة عالية ومحباً للفنون ، كما كان يشبه لوقي في كونه بالأضافة إلى ذلك ضابطاً ممتازاً . ويبدو أن الفرنسيون ، ذوي التقاليد الثقافية الراسخة ، كانوا يستطيعون المزج بين الثقافة والبحرية بشكل لم يعهد لدى معظم الأساطيل الأخرى . فعل حين أن القوات المسلحة البريطانية كانت تبدي الشك ، ان لم يكن الاحتياط لسمعة من يتجه من رجالها إلى الأدب والكتابة ، فإن مثل هذه الصفات كانت لدى الفرنسيين بمثابة جواز مرور للاحترام والاهتمام . وقد اشترك

التي أصبحت محبة فرنسية في عام ١٨٤٣ . وكان لخطباته تأثير بالغ في جوليان الذي كتب في يومياته ما يلي : « لم تكن لدى أي فكرة عن الأثر البالغ الذي خلفته خطباته في الطفل الذي تركه شديد التعلق بمنزله . . . » وأن تكن أشواقه إلى المناطق المدارية تجري بالطفل في دمه . ومن نتائج تأثير جوستاف عليه أنه تخلى عن هدفه الخاص بالاستعداد للانخراط في سلك الكهنوت . وحين بلغ جوليان سن العاشرة تقرر إرساله إلى المدرسة التي سرعان ما نفر من حياها : فقد كان يخشى الاحتكاك بالأولاد الآخرين وتآلب الملمين ، في حين كان ينفر من الجدران البيضاء المطلحة بالماء . ولم يبد تفوقاً في المدرسة خاصة وأنه كان ينفر من اللغتين اللاتينية واليونانية ، في حين كان يحصل على معدلات سيئة في كتابة الانشاء باللغة الفرنسية . وكان بطيئاً في القراءة ، هذا برغم تفوقه في الرياضيات . وقد أدت عزله عن أقرانه إلى انكبابه على كتابة يومياته المستفيضة وحرصه على أن يوردها كثيراً من التفاصيل . وقد اعتاد طيلة حياته أن يعبر اهتماماً كبيراً لهذه اليوميات التي قبض للمدح أن تشكل مصدر كتبه ، خاصة وأن كل قصصه كانت تعكس جوانب من سيرته الذاتية . على أنه حلف كثيراً من الفقرات الهامة من يومياته بحيث أن ملاحظ معينة من حياته لا تزال غامضة . ورغم كل ذلك فكثير من هذه اليوميات غير منشورة ، وبالاطلاع عليها يمكن تبين ما في شخصيته من فضاء ما بين التشدد الأخلاقي والميول الشهوانية ، وما بين التشكك والنزعات الصوفية .

فقد كان طيلة حياته متأثراً بموت أخيه وفقدانه له ، كما أبدى باستمرار معارضته للاستعمار وتندد بالسياسات التي أرسلت شباب فرنسا إلى مساحات الموت في سبيل الحصول على مكاسب استعمارية . وولفت جوستاف في عرض البحر بعيداً عن الأسرة والوطن كان لها أثرها في هذه الميول المعادية للاستعمار لدى أخيه . كما انتزع منه الموت صديقة طفولته التي سافرت مع زوجها إلى إحدى المستعمرات لتعود إلى فرنسا ذابلاً ولا تلبث أن تموت .

الصدبقان في تشاؤمها وفي محاوراتها التي وردت في قصة « أزيادي Azziade » وفي قصة « زهور اليرم Fleurs d'ennui » وكذلك في قصة « ضابط شاب فقير » بحيث يصعب التمييز بينهما .

وفي الجزائر كان أول احتكاكه بالاسلام والمسلمين وأساليب حياتهم التي انجذب اليها طيلة ما تبقي من حياته . وكان هذا الاحتكاك الأول بالمسلم الاسلامي قصيرا وبهجيا ، وان لم يتعد كونه ذا صفة سياحية : فقد تهمهم الضباط تحت التمرين حول طرقات « القصبة » الضيقة المتوترة ، ودخنوا الترجيل في المقاهي الواقعة حول المياه ، واشتروا الشياشب العربية الصفراء التي لم تكن قد حلت محلها الأحذية الغربية ، كما اشترى جوليان سلحفاة صغيرة (سلطنة) عاشت بعد ذلك في شارع سان بيرملد نصف قرن . وكان باستمرار يتذكر تلك الساعات البهيمية الأولى التي قضتها في الجزائر « وهي أروع لحظات شبابي ... فكل شيء ملأني بنشوة للذة فلم يدان شعوري في أي مكان آخر ما شعرت به في تلك الليالي التي قضيتها في القصبة حيث رائحة البرتقال والبخور الغريب وهيون نساء المسلمين الواسعة المكحلة » .

وفي عام ١٨٧٠ توفي والده المرحوم الوحيد للأمة عما حله عليه امالة هذه الأسرة وتسد يد يتي دون والده . وفي نفس العام عين ضابطا بحريا عاملا زوار أمريكا الجنوبية - وفي أواخر عام ١٨٧١ توجه الى تاهيتي - وفي طريقه اليها زار جزيرة إيستر الواقعة ما بين شيلي وتاهيتي - فقد كان على طاقم السفينة أن يقدموا تقارير اضافية عن هذه البقاع الجرداء الصعبة ، خاصة وأن فرنسا كانت شديدة الاهتمام بمستمراتها الجديدة . . . وكان الجنس البدائي الذي يقطن الجزيرة من أصول ماورية مما شجع جوليان على أن يكتب انطباعاته على منط ما فعله في يومياته ، وأن يوضحها برسومات لعله يبيها لاحدى المجلات الفرنسية المعروفة ، بحيث يبرز دخل أسرته التي اضطرت الى تأجير بعض غرف المنزل . وأصابت كتابات جوليان ورسومه قبولا لدى الناشرين الذين طابروا بالزهد .

وهكذا فقبل أن يصبح جوليان قصاصا تحول الى ما يعرف الآن بالمحرر المنقول . وفي ذلك الوقت لم تكن التقارير الفوتوغرافية تشكل أخبارا يومية خاصة ، ولم تكن ثمة نشرات اذاعية أو ارسال تليفزيوني أو رسائل يبعث بها المراسلون من مواقع الأحداث . ورغم ذلك فقد كانت الانطباعات المتعلقة بالاماكن النائية لا تزال نادرة ومرغوبا فيها من الناشرين والقراء على حد سواء . ونتيجة لكل ذلك فقد أصبح جوليان رساما ذا موهبة استثنائية : فرسومه كانت فوق مستوى الهواية ، وبالتالي كان بإمكانه أن يتكسب من قلمه ، وبالإضافة الى ذلك فقد كلفه قائد السفينة بالقيام بجولات في الجزيرة خاصة وقد لاحظ أن جوليان يجيد هوى لدى « المتبريرين » الذين كان بإمكانه أن يتفاهم معهم ، وكانت تلك هي موهبته الخاصة : فقد كان بإمكانه أن يناقش الدين والفلسفات والسياسات والأساطير .

وقد توجه طاقم السفينة من جزيرة إيستر الى تاهيتي التي كانت موضوع قصة « زواج لوتي » وهو الاسم المستعار الذي اشتهر به . وهذه القصة تصف الحياة في يوليئزيا كما عرفها لوتي حتى وصلت السفينة « فلور » الى تاهيتي في عام ١٨٧٢ . وجمال الطبيعة في هذه المنطقة اغاذ خاصة وأن الجزيرة كانت حتى ذلك الوقت لا تزال تحتفظ بعاداتها وطابعها المحلي الذي لم تمسحه السياحة بعد . وهناك كان بإمكان جوليان أن ينعم بالحياة البدائية التي تتعارض مع حياة الحضارة ، وبالتالي فسرعان ما اندمج فيها مسجلا عنها الكثير من يومياته ، وقد أرسل بعض خواطره الى أسرته أو الى مجلة « الوستراسيون » . وهذه الحياة هي التي ألهمته قصة « زواج لوتي » التي انتقل فيها بقرائه الى جزر غريبة وإلى مناظر وأصوات وألوان خلابة ، وقد أطلق عليها أهل الجزيرة اسم لوتي ، وهو اسم إحدى الزهور . وتمسك القصة تعرف لوتي على رازاهو الجميلة البالغة من العمر خمسة عشر ربيعا وتبادلها الحب ثم زواجهما على الطريقة التاهيتية ، وهو الزواج الذي اعترفت به الملكة يوماربه وشجعته . ولكن القدر لا يلبث أن فرق بين المحبين : فقد غادر لوتي الجزيرة واعتصر الألم رازاهو التي لم تلبث حياتها أن

وحين حل لوتي بالسفقال كان الأوروبيون قد شكلوا جالية صغيرة - فالى جانب السباهية (الذين كانوا يسمون قوات موالية ، في الوقت الذي كان فيه معظم ملاحي السفن الفرنسية من الزوج) كان « البيض » يعملون في التجارة أو في الادارة الحكومية . وقد كتب في يومياته : « ان الأوروبيين الذين يأتون الى هذا المكان هم لاجئون أو متفنون يعمرون وراء الثروة على حساب الصحة أو الحياة » . وكانت هذه الحياة القاسية تختلف تماما عن جمال طبيعة تاهيتي أو عن حياة روشفور - وكان لوتي يسجل كل شيء بدقته المعهودة : فهناك قليل من الشوارع التي تنتهي عند الصحراء ، وهنا أيضا الجوارح الضخمة السوداء التي تحوم لتنتفض على القاذورات . وهناك المباني والتكتلات والمستشفى وكنيسة صغيرة مصبوغة باللون الأبيض والمسجد الكبير الذي ينفوخها منظرا وجلالا يحكم أن أغلبية السكان من المسلمين . وحول كل ذلك يوجد عدد كبير من الأكواخ المستديرة ذات السقف المخروطي التي تنبثق من الأرض الجرداء حيث الثبات الوحيد هو أشجار البواب الضخمة . والحمرارة في هذه المنطقة قاتلة - فالحصى الصفراء والملايا كانتا تقضيان على عدد كبير من الأوروبيين . أما في فصول الأمطار فان رائحة العفونة كانت تغطي على كل شيء ، في حين كانت الرياح العاتية تهب من الصحراء خلال موسم الجفاف . ورغم أنه لم يوجد في هذه المناطق ما يجعلها مرغوبا فيها ، إلا أن لوتي وجدها جذابة الى حد كبير . ويبرز هذا الاطار العام في « قصة سباهي » التي تدور حول الجندي جان بيرال الذي يحزن حينما شديدا الى العودة الى فرنسا ، ولكنه « لم يكن يتصور نفسه مرتدبا ملابس الرجال الآخرين في قريته بعد أن بدا أنه لن يعود الى حياة السباهي القصور . ففي داخل هذه البزة القرمزية تعلم كيف يعيش ، وعلى أرض افريقيا أصبح رجلا فاسحا ، أحب طربوشه العربي وسيفه وحصانه وصحراءه للمعونة . . . لم يكن يعرف ألوان الهداء التي كانت أحيانا تنتشر هؤلاء الشبان . البحارة والجنود والسباهية - حين يعودون الى القرية التي كانوا يملكون بها والتي بارحوها حين كانوا قريبى العهد

انتهت نهاية سيئة . ولم ينس لوت ما حدث ، وأبدى عليه أسفه المستمر ، وهو النمط المتكرر في حياته وفي كتاباته ، وداراهو رمى العاطفة المتقدة والشهوة والجمال واللون المتوهج وكل الحريات . ويصف لوتي نساء تاهيتي بأنهن صغيرات وثقافات ومثيرات للحوية . ويورد لنا أن عام ١٨٧٢ كان بمثابة أجمل فترات جزيرة بايت : « فلم يحدث على الإطلاق أن أقيم مثل هذه الحفلات الكثيرة والرقصات وحفلات العشاء - فكل مساء كان يشبه نوعا من الجنون . فحين كانت ذقات الطبول تدعو أهل تاهيتي الى رقصة (أيا - أيا) كانوا يثرون مسرحين ، ثم تمت الرقصات حتى الصباح ، مسرعة الى حد الجنون » .

وكانت رحلة لوتي الثانية الى السفال . ولما كان الناشرون يلحون في طلب انطباعاته عن افريقيا ، ورغم أن لوتي لم يكتب « قصة سباهي » الا في عام ١٨٨٠ ، أي بعد ستة أعوام من مباحثته للسفال ، فان مادة القصة ذاتية الى حد كبير ومستقاة عن اليوميات التي كتبها خلال قيامه بالخدمة ما بين دكاكر وسان لوي في عام ١٨٧٣ . حيث كانت دكاكر أهم موانئ السفال ، وكانت قد أصبحت عاصمة لغرب افريقيا في عام ١٨٦٢ أي بعد عام اعلان الحماية الفرنسية على المناطق المجاورة ، وكان الجنود (السباهية) الذين يرتدون ملابس أثينة وطيرايش حمراء طويلة ومعاطف فضفاضة ، يشغلون عبدا من الحصون الصغيرة ويشنون غارات تاديبية على القبائل المتعدية في الوقت الذي كان فيه الأسطول الفرنسي يكلف عددا قليلا من السفن بحراسة الساحل ويجرى عبر السفال . وكانت التجارة قد بدأت في الاستقرار ، خاصة وأن المنطقة كانت تضم موانئ تجارية صغيرة منذ القرن السابع عشر . ورغم أن السفال كانت أقدم مستعمرة فرنسية في افريقيا إلا أن أحوالها الاقتصادية لم تتحسن الا بعد عام ١٨٨٠ حين أقيم خط حليدي يصل دكاكر بسان لوي . أما المناطق الداخلية - مونتانيا الجنوبية وبكتو والصحراء . فلم يكن يتسنى الوصول اليها الا على مراحل شاقة عبر نهري السفال والنيجر .

التي التقطتها أذن لوتي الموسيقية قبل أن تصبح مألوفة في الغرب .



ذهب للممثل الفرنسي الشهير ساشا جتري الى ضرورة بناء نصب تذكاري للبحرية الفرنسية التي أصدرت أمرها للملازم قيو بالتوجه الى سالونيك وكتابة ما يلي على قاعدته « الى وزارة البحرية التي أمرت ببير لوتي بأن يكتب قصة « أزيادي » في يومها ما » . وقد جارى جتري في رأيه هذا عدد آخر لا يحصى من القراء الذين تابعوا سلسلة الأحداث التي مر بها ضابط بحري شاب أقام في المياه التركية . الا أن هذه القصة تعدو كونها أحلاما رومانسية ، إذ أنها قصة أحلام لوتي الرومانسية ومصدر ميوله التركية طيلة ما تبقى من حياته . كتب أنها تعيد الى الأذهان أحوال الأسنانه ، مدينة السلاطين ، قبل أن تصبح استبول أناتورك . فقد شعر لوتي بارتباطه بالمدينة وشعبها طيلة ما تبقى من حياته : فاسلوب الحياة التركية وجهال المدينة كانا باستمرار يسلبان له ويشران حنيته : ولهذا ليس من عيب أن توصف قصة « أزيادي » بأنها تحكي حب لوتي لمدينة لا لامرأة . فعل حين أنه يعرض لنفسه ولرحلته في « زواج لوتي » و « قصة سباهي » بشيء من الخيال ، فإن « أزيادي » يختلف عن ذلك كل الاختلاف . فاليوميات التي سطرها خلال إقامته في تركيا هي مصدر هذه القصة التي كانت أول كتبه . وعلى حين أن كتابه الثاني الذي يعرض لقصة جزيرة يابيت كان غنائيا ، وأن كتابه الثالث الذي يعرض للسفنال كان ينضج بالعنف المتقد فإن « أزيادي » تعين في الأثر الحزن والانقباض . فعرضه للحياة التركية يختلط بمنظر الحب البهيج وبالمخاط الحياة المحلية - وفي ثنائيا كل ذلك نجد خطا مأساويا ينسج كل شيء في إطار أحلام الحب والفراق . .

فلقد عاش لوتي هذه المغامرة ما بين سفينته وبين البيت الصغير الذي كان يلتقي فيه مع محبوبته الشركسية التي اجتلبها من الحريم ، وقد سجلت يومياتها كل ذلك ولم تكن بحاجة الى نسج درامي لتتحول الى قصة . الا

بطور الطفولة وظلوا على البعد يجمعون بها . أي حزن وأي ملل رتيب ينتظر أولئك المغتربين حين يعودون ا فحولاء السباهية المساكين الذين تعودوا مثله على الحياة الافريقية كانوا أحيانا ما يحنون الى شواطئ السفنال الموحشة . . . بما في ذلك الساعات الطوال التي يقضيها كل منهم فوق حصانه والحياة التي يتمتع فيها المرء بقسط أوفر من الحرية ويرى بريق الضوء الشديد والأفاق غير المحدودة . ففي هدوء الموطن يحس المرء بالحاجة الى تلك الشمس الحارقة والحرارة الأبدية ويحن الى الصحراء . ورغم أن السفنال كانت تضم أسودا وفردة ونعاما وفاسيح والمراس البحر ، إلا أن لوتي لم يتجه الى الصيد ، لأنه منذ طفولته كان يتفر من قتل الحيوانات . وإلى جانب الهدوء الظاهري ورتابة الحياة كانت ثمة أخطار محتملة : فهناك المناوشات مع الوطنيين المشاكسين والحملات التأديبية والحروب الصغيرة التي كانت أحيانا ما تنشب بين مختلف القبائل ، والنيران المشتعلة في القرى المتمددة عليها وهي النيران التي تضيء السياه ، وأصوات الصراخ التي كانت تخرق الهواء الساكن مختلطة بصرخات ابن أوي . . . ثم نجىء بعد ذلك بحرية سباهية خارجة من القلعة أو مبحرة فوق مياه غير السفنال متجهة للقتال في مناطق شديدة الحرارة . وفي السفنال خبر لوتي قصة حب لم تعرف تفاصيلها ، خاصة وأنه استبعد من يومياته كل ما يتعلق بها . وربما كانت المشقة (كورا) زوجة تاجر ثري في سان لوي . وكانت بطلة هذه القصة مدججة يحضرها أرويو سان لوي لأنها ملونة وغير أخلاقية ، ولا تتمتع بوضع اجتماعي محترم . ولم تكن شهرتها بشهوات فجرية روثفور أوراوارو . إذ أنها جعلت من السباهي العوية قتللذ بتعليبه وفساد أخلاقه . وملخص الأمر فإن « قصة سباهي » تدور حول أفريقيا القارة السوداء - بكل أساليبها الشريرة والتي لم يكن قد أميط اللثام عنها بعد - فقد كانت لا تزال تعج بالبحر وطقوسه وبالأمراس التي أمكن فيها بعد التغلب عليها ، والحيوانات والأشجار والرقصات والموسيقى الافريقية

الشاطيء بأن يرتدوا كاسل ملابسهم وأن يحملوا أسلحتهم وسوقهم . روات أنيادي لوتي في مظهره المثير خلال جولته في الحي الاسلامي من المدينة الذي كانت شوارعه الغنيقة المتجرعة تطل عليها المشرييات : « حلفت أنيادي في » . . . كان لا بد أن تخشى من الرجل التركي - الا أن الكافر ليس رجلا ، بل هو مجرد شيء مثير لحب الاستطلاع . . . شيء يجب ملاحظته بدون اهتمام » . وفي الحال وقع لوتي أسير تلك العيون الجميلة وذلك السحر الشرقي في اطار الفاكهة المحرمة التي كانت أنيادي موضوعها ، ولكن دون أن يستطيع تبادل كلمة واحدة معها . فكيف يمكنه الاقتراب منها برغم احساسه بأنها كانت تود منه ذلك ؟

وكان لوتي منذ أن وصلت قدماء الأراضي التركية قد أحس بانتماؤه إليها - وفي الحال قرر أن يصعب جزءا من تيار الحياة الشرقية العظيم الذي كان ينبثق من شوارع الأسواق أو - يبدو في الجلوس بلا حراك وبدونه تحت وطأة تخدير « الكيف » الذي كان يوفر نفحات من لا شيء . . . إذ أن الكيف أو الراحة هما بمثابة التسحب الشرقي من الواقع المرير . وكانت الراحة لدى الأتراك تستهلك ساعات لا اعتبار فيها للزمن في ظل القدرة ، تشوبها أحلام تشكل مع دخان الترجيلة . أما بالنسبة الى لوتي الذي كان يربب باستمرار من حقائق الحياة وشبح الموت ، فإن الراحة شكلت أحد ارتباطاته بالحياة التركية . وهكذا نجده يرتدي الملابس التركية ويتخذ لنفسه اسم عاصم أفندي الألباني . أما أنيادي الشريكية فكانت أصغر زوجات عابدين أفندي المعجوز الأربع اللاتي كن يقطن من وعيدهن السود منزلا أنيقا يطل على سالونيك ، ويقع على الطريق المضي الى موناستير . ولما كان المكان ريفيا فلم تفرض حراسة مشددة على الحريم ، وان وجدت فتيان في كل مكان : « لم تكن ملكي بعد ولكن لم يفصلنا شيء سوى حواجز مادية ، وجود سيدها والقضبان الحديدية المرسومة في نافلتها » . . . ان الأوضاع في تركيا تجري على النوال التالي : النساء للأغنياء الذين يستطيعون امتلاك

أنه كان يلعب بالنار لأنه كان مسيحيا (روميا) يعيش في بلاد المسلمين ، وتتضمن مغامرته أخطار جمة كانت كفيفة بتمريضه للقتل . ولم يخبر في قصته سوى الأسياء وذلك حرصا منه على تجنب الحرج الذي يستتبع الإشارة الى الأسياء الحقيقية . و « أنيادي » اسم ذوايفاع شرقي اخترعه ليحمي خيلته من الفضيحة التي كان لا بد أن تحيط بها بعد نشر الكتاب ، ولو أنه كان يشير باستمرار الى أن اسمها الحقيقي كان أجمل . وقد قيل أن « أنيادي » مزيج من كلمتين تركيتين : « هزيز وياد » بمعنى ذاكرة في حين أن الكلمة التركية « آزاد » تعني « حر » . وعلى أي حال ففي عام ١٨٧٦ رست سفينة لوتي في سالونيك ، وكانت تشكل إحدى قطع الأسطول المشترك (الفرنسي - والألماني والانجليزي - والنموسي - والروسي) الذي أرسل الى المياه التركية للمطالبة بتعريض عن مقتل القنصلين الألماني والفرنسي . وحيتل كان يشوب أوروبا التوتر على اثر مذابح بلغاريا ، ومن ثم لم يكن القصد من ارسال الأسطول المتحالف الى المياه التركية مجرد الثأر لقتل القنصلين بل أيضا تأكيد سخط أوروبا المسيحية لاضطهاد تركيا للأقليات المسيحية ، هذا بالإضافة الى تحقيق الأطماع الأوروبية التوسعية على حساب الامبراطورية العثمانية . ويستل لوتي كتابه باعدام قتلة القنصلين : « يوم جيل من أيام شهر مايو . . . حتى وصلت الأساطيل المتحالفة الى رصيف الميناء كان الجلاحون يضمون لمساحم الأخيرة لمعلمهم . . . وكانت التوافد وأسطح المنازل خاصة بالنظارة : وعلى شرفة قريبة كان المستولون الأتراك يتسبون هذا المنظر المألوف . ولم تكن حكومة السلطان قد أنفقت الكثير على المشائق التي كانت من الانخفاض لدرجة أن أقدام الجناة العارية لامست الأرض . . . »

وبقي الأسطول المتحالف في مياه سالونيك بعض الوقت أما نتائج لوتي أن يقوم ببعض جولاته التقليدية في المدينة وفي المناطق الريفية المحيطة بها . ولم يكن سخط الناس على هذه التظاهرة الأوروبية خافيا ، بحيث صدرت الأوامر لكل الضباط الذين يشاقون النزول الى

الكثير ، والفلماني الفقراء ! » وهكذا استعان لوتي بلح تعرف عليه في الزمان (واسمه صمويل ، وفي لقصة دانيال) لكي يذلف به الى المنزل عابدين أفندي وشوة خادمة - ففي حين كان لوتي يشتهي أزيادي ، كان صمويل يشتهي لوتي ! وأخيرا قبلت أزيادي أن تحتل في زورقها بعد أن خرجت من المنزل بصحبة عبدة رنجية وحارس البالي مذبج بالأسلح انتقلا قبل المواجهة الى زورق صمويل : « أنا وحيد مع المرأة للحصبة وهي صامتة ساكنة مثل شيخ متعقم الوجه . . . عينايتن ميثتان عليها وأنتظر أن تقوم بحركة أو إشارة ما . . . وحين تصبح بعيدن عن كل شيء أقدم في ذراعيها ، ثم أنتقل الى جانبها وأرتعش حين أنسأها . وفي احتكاكنا الأول هذا يدايمني أحياء قاتل : فأحبيبتها مضجعة بكل عطور الشرق وجسمها ثابت وبارد . لقد أحببت امرأة أخرى لم يعد لي حق في رؤيتها ، الا أن مشاعري لم تشهد قط شيئا بالجنون الذي أشعر به الآن . . . » - ان زورق أزيادي يخصص بالسجاجيد والطنافس والمقاراش التركية ويكل مظاهر ترف الشرق ، بحيث يبدو وكأنه سيرعاهم لا مجرد زورق ، وسوقنا غير عادي بحكم أننا لا نستطيع تبادل ولو كلمة واحدة . . . وفي هذا الزورق ننسى كل شيء آخر ، وتستمر نفس القبلية التي بدأت في الليل حتى الفجر .

وبارحت سفينة لوتي سالونيك بعد أن قام صمويل بمهمة الترجمة كالعامة ، ويعتق العاشقان حل التلاهي في استنبول في فصل الخريف حين يتحرك اليها عابدين أفندي مع حريمه . ويصل لوتي الى العاصمة العثمانية ويفتن بها ويعمن في وصفها : فالجليد يغطيها في فصل الشتاء ، ويكشف نور القمر من ثيابا الصباب عن كتل المساجد الغبراء ذات المآذن الشبيهة بالخرية : في حين أن مشربيات المنازل كانت تجمل المرء يشعر بأن الصيون تستطلع اليه وكأنها تخفي أسرار قائمة . وهناك أيضا المقابر وتقدس الموت وهو ما يعتقد به لوتي الذي يغازل بين المقبرة التركية وقربتها الأوروبية : فالأولى ليس بها شيء من الرعب الذي تبتهه المقابر الأوروبية . إذ أن كآبتها الشرقية أخف بل وأكثر جلالا . وقرر أن ينغمس في

وأحب لوتي كل ما هو تركي ، وأرتبط بشركيا وأساليب حياتها وشعبها بحيث لم يترك تنديد أوروبا بالدولة العثمانية بسبب مشكلة الأقليات المسيحية . ففي تركيا تعرف حل شمع وحشوق امرأة وتشرب عقيدة صولية واندمج في بلد وأصبح بفنونه - فقد كان كل شيء يفرق كل ما رآه حتى ذلك الوقت ، وطيلة ما تبقى من حياته ظل أسير هذا الارتباط غلصا لكل ما هو تركي اخلاصا أعمى . وفي قصة أزيادي نجد لوتي ينسج خيوطا كثيرة الألوان : فهناك تفاصيل دقيقة وصادات وحفاك قديمة وأشخاص غير عابدين . وبالإمكان قراءة « أزيادي » - التي تفوق كل قصصه الأخرى في طابعها الذاتي - من عدة زوايا : فهناك قصة الحب ، الى جانب عرض شخصية المؤلف ووسم صورة ناظقة لاستنبول القديمة . ومضى لوتي يتعلم اللغة التركية التي سرعان ما أتقنها وتحدث بها بطلاقة ، وطلق يفضي المجالس التركية في لفظها القديم لا في النمط الجديد المستورد من الغرب : فلناس يجلسون على الأرض ويتحدثون بشأن الحرب التي كانت توشك أن تنتلع مع روسيا وشعوب البلقان ، ولوتي ينفذ الى جانب تركيا على طول الخط . وبين هذا وذاك تستمر علاقته مع أزيادي التي يرى خلالها وحال غيرها من النساء الشرقيات : « لا تكثرت النساء التركيات ، وبخاصة أكثرهن تطورا ، بالاخلاص إذ

و العجوزات العزيزات ، في روثفور . ورغم الشهرة التي أصابها فجأة ، فإنه كان لا يزال يفر من « مدينة النور » ، خاصة وأن القسط القليل الذي يحصل عليه من التعليم وضحالة ثقافته مما جعله لا يتأقلم بسهولة مع ثقافات باريس الحية هائلة المستوى . ولهذا وصفه أناتول فرانس « بالأمي الشامخ » .

وفي ربيع ١٨٨٦ رست سفينة لوتي في الجزائر . ويستمتع لوتي من جديد بالسباح الزرقاء وبماء البحر المتوسط ذات « لون التركيز المصهر » . ومرة أخرى يجد لوتي نفسه في بلاد النخيل والاسلام ويطرب لصوت المؤذن . وكان الاستعمار الفرنسي قد أدى الى تغير أوضاع الجزائر مما كانت عليه خلال زيارة لوتي الأولى للمنطقة ، بحيث ترجعت الأوضاع القديمة (ولم يبق على حاله سوى ضوء الشمس والمنازل) . وقد أهتم هذه الزيارة بقصة « سلمية » التي وصفها بأنها « قصة شرقية » ، كما أهتم بقصة « سيدات القصبه الثلاث » . وهنا نجد بعرض لمدينة « بابل » التي دبت فيها الروح الغربية ، جاليتها تحت أقدام مدينة عربية قديمة تحيا فيها النسوة نفس الحياة التقليدية القديمة .

ويصور لوتي أحلام هؤلاء النسوة اللاتي يستيقظن وقت الغروب بعد قيلولة طويلة . ثم يصف بحارة من الباسك والبريتانيين وهم يجهزون شوارع القصبه حيث تحاول السيدات الثلاث - المومسات - إغرامهم باللحاق بين إلى الأحواض التي يقطن بها . وفي الجزائر نجد يقضي أوقات فراغه على الشاطئ مندجيا في الحياة المحلية ، ومستمتعا بالموسيقى العربية التي تطربه خاصة وأنها تذكره بتركيا : « كل ما يس الأسلام ، من قريب أو بعيد ، بأسرلي ، وكذلك يبدو أن مسلمي كل البلدان يتقبلوني ويرحبون بي ترحيبا يخطف عن ترحيهم بالآخرين ، كما لو كنت واحدا منهم » .

وفي خريف عام ١٨٨٦ يقوم لوتي بابتاعه أحد ضباط الأسطول الدولي بمرافقة الأوصاع على سواحل بحر الأدرياتيك التابعة للدولة العثمانية . بارتداد سواحل حاشيا والجبل الأسود وألبانيا . فقد كانت مدينة

الرقابة الشديدة وخشية العقاب هما وحدهما اللذان يخيفانه . فهن باستمرار حطالات يمتصهن الملل والزبابة والروحشة في حيا الحرمين . وهن يستطعن تسليم أنفسهن لأول شخص يلتقن به : إلى عبد في متناول اليد أو إلى ملاح يلازمهن في نزعة تهديف ، وذلك حالة كونه جيل المحيا ويلقي في النفس هوى وان اتفاني للفتن ومنزلي المزوي كانا يتناسبان مع مثل هذه المشروحات ، ولو أردت فلا شك أن مسكني كان يمكن أن يصبح ملتقى لكثير من هؤلاء الحبيسات » . وقد أهدته أزيادي خاتما نقش عليه اسمها بالأحرف التركية ولكي تحصل على هذا الخاتم باعت بعض مصافها ، وذلك لأنها لم يكن باستطاعتها أن تحصل على المال اللازم لشراء أي شيء بحكم أن الأزواج كانوا هم الذين يتولون الشراء . وسين أرفق موعد رحيل لوتي ودعته بحفلة موسيقية راقصة ونزعت الحجاب - وهو تقليد لم يسبق له مثيل في حي أيوب . وقد جعلها الأسى على أن تقطع أحد شرايها بفنجان قهوة كانت قد شتمته ، ولكن أمكن انقاذها . وافقت مع لوتي على أن يقوم الخادم أحد بايصال خطابات لوتي إليها بواسطة العبد العجوز خديجة . وحين دنت ساعة رحيل سفينة لوتي توجهت أزيادي لوداعه غير مكترثة بشيء ولو أنها كانت محبة . وقد أمسى لوتي القصة بموت أزيادي وتوجه البطل إلى المقبرة لمناجاة حبيبته .

وفي يناير ١٨٧٩ نشرت قصة « أزيادي » بدون توقيع . وكان عنوان القصة كالآتي : « استنبول ، ١٨٧٦ - ٧٩ » . غثارت من ملحوظات وتخطبات ملازم في الأسطول البريطاني . « وفي عام ١٨٨٠ نشرت قصة « زواج لوتي » بتوقيع « بقلم مؤلف أزيادي » ، وهي القصة التي جلبت له الشهرة بين يوم وليلة . ولم يكن الفرنسيون قد تعلقوا « أزيادي » بقبول حسن ، ولكنهم سرعان ما انتفوا إليها بعد نشر قصة « زواج لوتي » التي وجدت هوى في نفوسهم ذات النزعات المادية . وأعيد طبع « أزيادي » و « زواج لوتي » عدة مرات ، وطلعت للحلات تبع « فيونكة » و « رافاهو ومليس لوتي والحلوى التركية » وتدخلت الأموال على لوتي مما سهل أمور

بكل ألوان الجمال : السجاجيد التركية والأقمشة المطرزة ، ثم أضاف الى الغرفة سقفا موشى بالخمل والذهب . وكانت هذه الغرفة تحتوي على طنافس حريرية ومسابيح من العنبر وأسلحة دمشقية مصفوفة على مناضد قهوة صغيرة مصنوعة من خشب الأرز ومطعمة بالهاقوت واللآلئ . ثم هيا غرفة عربية صغيرة مفضية الى الغرفة التركية . وقد تخللت جدران هذه الغرفة قراميد قديمة ، عربية وفارسية وشواهد مقابر زليبات فضية ومشربيات كان قد التقطها من أسواق الشرق الأوسط أو من أكوام القمامة التي صادفها في أحياء القصبة القديمة . وفي داخل هذا الاطار الذي يشتم منه حنينه الدائب الى الشرق كان لوتي يضي الساعات الطوال التي يستعيد فيها الماضي ، وهو يرتدي برنسه ويلبسن النارجيلة . ولم يكن خلال هذه الرحلة قد هيا بعد أعمدة المسجد والمحراب أو الفريخ الذي تعلوه عنامة .

وفي عام ١٨٨٥ توجه لوتي الى اليابان ، وفي نجازاكي أمضى وقتا طويلا على الساحل ، رابح خلاله أحوال اليابانيين . وفي أول كتبه عن اليابان وعنوانه « مدام كريساتيم » وفي قصة « زواجه » الذي تم على شكل شبه تجاري مع إحدى الفتيات اللاتي كانت أسرهن « تؤجرهن » لأي شخص يرغب في اصطحابهن بعض الوقت . وفي عام ١٨٨٧ هدته ملكة رومانيا لزيارتها ، وبعد أن لى هذه الدعوة عاد الى استنبول حيث أخذ يجوب شوارع المدينة بحثا عن أزيادي « حبه المفقود » مرتديا الملابس التركية التي أحلها معه ، وأخيرا وجد أن ما حدث بالفعل يتطابق مع نهاية قصة « أزيادي » . فقد فرجى الى علمه أن هابدين أفندي أحاط بما حدث قبيل مبارحة لوتي لاستنبول ، وذلك عن طريق وشاية بعض نسوة الحريم ، ولهذا تم عرضها في غرفة منفردة حيث دامها المرض (وربما مص لها السم) ثم فارقت الحياة . ثم يجاول لوتي العثور على مقبرة محبته بمساعدة المبدعة خديجة ، مع علمه بما يكتنف هذه المحاولة من مخاطر ، فقد كان عمرها على « الأروام »

دلينجو مسرعا لاصطدام المصالح الروسية والتركية بعد تعرضها للقتال التي نشبت بين المسلمين والمسيحيين والأرثوذكس . والكل من رعاة الأغنام وصائدي الأسماك واللصوص ، وهم يصطرون ويتصاممون بحيث كان باستطاعتهم أن يثروا حربا عالية كتلك التي نشبت في عام ١٩١٤ ، وكالمادة يضي لوتي أوقانا طويلة على الشاطئ ويسجل أوضاع الناس وعاداتهم وتقاليدهم ، خاصة وأنه اتفق مع بعض المجلات على كتابة مقالات من هذه المناطق . ولم يوجد مجال في هذه الرحلة للحياة والحب بالشكل الذي حدث في استنبول أو بابيت ، هذا برغم اشارته العابرة الى التفاته بفلاحة من المرمك . ولا يشير في هذا الموضع الى مروره بتجربة عاطفية ، بل ان علاقته بهذه الفلاحة كانت جنسية محضة . وقد كتب عن تجربته هذه قصة « ياسكولا ايقانوقيتش » التي تحكي أحداث رحلته في الجبل الأسود . ولم يصادف هذا الكتاب الذي اشترك مع صديقه بلكنت في كتابته ، نجاحا كبيرا . كما كتب قصة « زهور الصجر » التي عرض فيها منظر الجبل الأسود كما عرض لسكانه البدائيين المتوحشين المسلمين بالخنجر . ولا يفوت عليه أن يبين بان هؤلاء السلاف كانوا الأعداء التقليديين للمسلمين الأتراك ، ويشير الى قلعة كانت تعلق فيها رؤوس المسلمين على أعمدة عالية . وقد أبدى رغبة شديدة في عبور الحدود الجبلية التي كانت تفصله عن تركيا ، وذلك جريا وراء الهدوء والسكينة ، وربما الانقواء بأزيادي . وفي كاترو وصلته رسالة منها جاء فيها ما يلي : « اذا ما عدت الى القسطنطينية ، وهو حالا أرغب لك فيه أيا كانت رغبتيك في القيام بذلك ، أفلا تستأثف الحماقات التي ارتكبتها فيها لدى زيارتك الأولى ؟ »

وفي عام ١٨٨٣ أبحر لوتي الى الشرق الأقصى حيث كان الفرنسيون يدايفون بشراسة عن أسلاكهم الاستعمارية الشاسعة وبخاصة في الهند الصينية . وقد أبدى نفوره من عنف القتال ، ولكن دون أن يتطرق ذلك الى شعوره الوطني . وحين عاد الى روفشور أعاد في منزل الأسرة غرفة تركية تضم صورة لأزيادي أحاطها

مشاعره ازاء العاصمة العثمانية . وقد ألهمته هذه الزيارة بالصفحات المعنونة « استنبول ١٩٠٠ » الواردة في كتابه « المنفى Exile » ، وفي قصر يلنر أمضى لولي بضع ساعات مع السلطان عبد الحميد الذي كان موضع انتقاد الساسة والكتّاب الغربيين ، خاصة وأنه لقب نفسه بخليفة المسلمين وتبنى حركة الجامعة الاسلامية باعتبارها سلاحا يمكنه من إيقاف الدول الأوروبية عند حدها بالتلويح بتحريك رعاياها المسلمين ضدها ، كما كانت هي تثير المتاعب للدولة العثمانية بتحريك رعاياها المسيحيين . وقد تلاقي الرجلان عند الشك في تأمر الغرب على الدولة العثمانية ، كما أبدى معارضتهما للتحديث الذي ارتآه شباب العثمانيين . . . ذلك أن عبد الحميد كان لا يود أن يستورد الحضارة من الغرب ، لأنه كان يرى أن للشرق حضارته الاسلامية الخاصة ، كما أنه كان يرى أن الاسلام لا يشكل عائقا أمام التقدم ، ويؤمن بضرورة أن تتشظى الاصلاح مع تقاليد البلاد وعاداتها وقيمها ، وهو ما كان يؤمن به لولي المنجذب الى الاسلام والمتأفف من بعض مظاهر الحضارة الغربية . وانتهر لولي تقريب السلطات التركية له في تحقيق حلمه الخاص بالحصول على شاهد مقبرة أنزادي الذي كان يود أن يجعل منه مركز الدائرة بالنسبة الى مسجده وكنيسته صلواته وأشواقه .

وفي عام ١٨٩٤ حقق رغبة والدته الخاصة بالحق في الأماكن المسيحية المقدسة في فلسطين . ولكنه أثار أن يبدأ رحلته في مصر ثم يثني عليها بعبور شبه جزيرة سيناء (صحراء التيه) وطريق القوافل المهجور . وكان قبل قيامه برحلته هذه قد استوعب خلفائها الانجيلية التي كان قد ألم بها في السابق أثناء الأسابيع التي كان يقضيها مع أسرته وهو طفل . وقد وصف رحلته هذه في ثلاثة « الصحراء - القدس - الجليل » التي سجلت مشاعره حين وصل الى القدس ، فاذا ما كانت البقاع المسيحية قد أبكتها فأنها أحيانا أثرت شعورا بالهواء البارد ، في حين أنه كان يشعر لدى اقترابه من المساجد بأن كيانه كان يتجلبب نحو اطرافه الذي لا يشير مثل هذا

ارتداد مقابر المسلمين . وهو يورد كل ذلك في قصة « شيخ الشرق Phantom d'Orient » التي تعد تكملة لقصة « أنزادي » . ويعد أن عاد الى روشفور انكب على بناء مسجده الذي بناه بأنقاض مسجد سني كان على وشك أن يهدم في دمشق - فقد اشترى كل أنقاض الأعمدة والبوابي والمحاريب ، ونقلها الى فرنسا حيث تمت إعادة بنائها على أيدي مجموعة من العمال الفرنسيين والعرب . وقد تغلب على مشكلة اعداد مكان للمسجد بأن اشترى منزلين مجاورين لمنزل الأسرة أضاف الى مساحتها استديو أخته السابق .

وفي عام ١٨٨٩ زار مراكش التي ألهمته بقصة « في مراكش Au Maroc » . وعمل هذا الكتاب مرحلة انتقال ما بين كتبه الأولى التي تنبض بالحب والترحال وتنتزع أحداثها بتجاربه الشخصية وبين غواطره التالية التي لا تعكس العواطف المشوبة أو الشعور الحقيقي بالدهشة لكل ما هو جديد ، بقدر ما تسجل ما تلحظه عين الرسام من زاوية رؤيته الخاصة . وإذا ما أخذنا بما ذهب اليه لولي في مقدمة كتابه عن مراكش ، فيمكننا أن نتممه بالنتيجة : « لقد شرحت دائما بأن روعي نصف هرية » . وفي قصة لولي عن مراكش نجله يصور حفل استقبال السلطان للسفير الفرنسي ويصف أسوار فاس المرتفعة ويو السفراء الواسع القواد المرتدين ملابس فخمة والجنود المرتدين ملابس براقعة والموسيقويين الزنوج . ولكن يحيط بكل ذلك اطار موحش : فالجنود القائمة تغطي على البهو الضخم الذي تحيط به برك طينية قلرة ينبعث منها نفيق أعداد لا حصر لها مع الضفادع . ثم تفصل هرية تجرها ستة خيول كانت الملكة ككتوريا قد أهدتها للسلطان . ولم تكن هذه الهربة تحمل أحدا ، بل كانت مهمتها أن تنبيه الى قرب وصول السلطان محتليا حصانه الأبيض . ويصف لولي ما كان يحيط بوصول السلطان من طقوس ودعوات وتقدّيس باعتباره خفيد الرسول صلى الله عليه وسلم .

ثم تستضيفه ملكة رومانيا من جديد ، ويدعوه السلطان عبد الحميد وزرّاء لزيارة استنبول وربما كان الهدف من هذه الدعوة تشجيعه على كتابة ما يعبر عن

وفي العام التالي نشر كتاب « صوب أصفهان » والكتابان وليذا رغبته في الترحال بعد بلوغ التقاعد - وفي الكتاب الأول نتجده يندد بالاستعمار البريطاني ، ومن ثم كان الهداؤه للرئيس كروجر رئيس جمهورية الترنشفال الذي كان قد ألحق هزائم فادحة بالانجليز الذين سبوا الى ضم بلاده الى ممتلكاتهم الامبراطورية . وقد بدأ رحلته الهندية حين نزل على الهراجا في سيلان . وقد وصف في كتابه قصر راجات كوشين الذي وجد فيه رسوما رائعة على الجدران وصفها بأنها « فن فريد جدا ، فهو غنى ومدهش . . . وهناك مجموعة كبيرة من المرايا مع اهتمام كبير بعلم التشريح . . . مع المبالغة في التسكك بقواعد الجمال الهندية . . . فالحصر بمن في الضيق والبهود شديد الأمتلاء . . . وهناك خلط شديد بين الأسلحة والركب الضخمة . . . وبين الألهات والرجال والحيوانات والقرعة والديبة والغزلان » . وقد أمضى لسوق أياما قليلة في مدينة بونديشيري الفرنسية ثم توجه الى حيدر أباد حيث استضافه « النظام » المسلم ، ثم الى راجيوتانا ثم الى آدابور حيث استضافه الهراجا . وفي مدارس سعى الى مقابلة متصوفة الهندوس الذين لم يرحب بعدم خصوصية مبادئهم : « إله مجهول - خلود جماعي بدون روح شخصي ، طهارة بدون عبادة . . . لقد آتيت هنا يراودني الأمل الأخير وكان هذا كل ما قدموه لي قالوا صلاة دون أن يوجد من يصنع إليها . ان الانسان يقف وحيدا أمام مسئولياته . . . ولد الانسان وحيدا ويعيش وحيدا ويموت وحيدا ، لمن تتعبذ وأنت ذاتك إله ! » . وفي بنارس التي « الفقراء » الشحاذين ، اذ أن السحرة من الفقراء القدامى كانوا قد انقرضوا . وقد قال له فقير : « ان الفقراء الحقيقيين ذوى العزم والقوة كانوا موجودين يوما ما ، ولكنهم اختفوا مع نهاية القرن الماضي . لقد ماتت روح الهند القديمة ذات الفقراء . اتنا جنس يضمحل بعد أن احتككتنا بأجناس الغرب الأكثر مادية ، وهذه الأجناس مستضمحل بدورها . . . انه القاتلون » . ولم يتوصل لسوي الى السكينة : « اتنى بصاحبة الى استمرار نفسي ، الى وجوهى الاصيل والرواحي والمفصل الذي يمكنني من أن

الانقباض : » . . . انها تتشكك بالقول وهي ملجأ للسلام . كما كتب عن رحلته عبر فلسطين وسوريا ولبنان كتاب « الجليل » وهو الكتاب الثالث في ثلاثية الشرق الأوسط . فلم يتخيل قط أن دمشق ستكون كما رأها : « انها تبتك بهجة الشرق - انها مدينة اسلامية مبتسمة ومنفتحة . . . هل يمكن لأحد أن يشاهد دمشق للمرة الأولى دون أن تؤثر فيه ؟ » - فقد جاب أسواق المدينة ووجد الشرق الذي تصوره قصة « ألف ليلة وليلة » في قصر الباشا عبد الله وفي الأسواق المليئة بالثروات ، كما رأى كل شيء يلقه ضوء شمس الربيع الساحطة . وشاهد الحمام والعصافير التي تحوم تحت زرقه السياه وشعر البراحة التي توحى بها الأيهام المطلة على النافورات . وزار القصور وأكشاك الجنائز والحمامات والمكتبات الشهيرة ، وأعاد كل ذلك الى ذهنه فترات ازدهار الحضارة الاسلامية . وعاد هو ورفاقه عبر تركيا حيث أمضوا أياما قلائل في بروته أول عاصمة للدولة العثمانية . وبعد ذلك نشر كتاب « المسجد الأخضر La Mosquée Verte » باعتباره ذيلًا لكتاب « الجليل » واستعرض فيه ما كان يحبه في الحياة التركية : الكبرياء والجمال والهدوء والصفاء ، وعرض حياة الأتراك التي لم تكن تختلف عن حياة أجدادهم : « ساعات عمل قليلة كل يوم تدر عليهم ما يلبي حاجات ورغبات حياتهم المتواضعة . ثم حين تقترب الحياة من نهايتها يبتقى الايمان الذي يطارد رعب الموت » . وبعد أن عاد الى روشفور مضى يعمل مسجده الذي ازداد جمالا يوما بعد يوم فوضع مسجديا شرقية ثمانية فوق المحصر على الطريقة التقليدية وأحاط المحراب بشمعدانات ضخمة من النحاس في حين تكدت بيضات النعام المحاطة بخيوط مزركشة على الطريقة التقليدية من السقف المحرط في الجمال ، المصنوع من خشب الأرض المنقوش ، وقامت النصوص الفرآنية الغضبية المكتوبة بحروف عربية جميلة الى جانب الفراميد الكوفية . وكل هذه المناظر كانت تنقله الى بلاد شرقية طواها النسيان .

وفي عام ١٩٠٣ نشر كتابه « الهند بدون الانجليز »

« الملاكين » التي تصدت للنفوذ الغربي في الصين وأدت الى مقتل بعض الأوروبيين . وقد ظلت سفينته في مياه الصين لمدة ستة لم يعقد خلالها صداقة مع أى صيني ، خاصة وأنه لم يتجلبب الى الأجناس الصغراء التي تفر منها . وقد جرى أوروبى تلك الفترة في التنبيه الى « الخطر الأصفر » : « أى قوة خفية متبهرز اذا ما توصلوا الى أساليب صلاتنا الحديثة ! » . وبعد مرور عام على بقاء السفن الفرنسية في مياه الصين توجهت الى اليابان (نجازاكي) حيث التقى لوتي بأصدقائه القدامى وعن ذكريات هذه الفترة كتب « غواطر خريفية من اليابان » و « Japoneries d'automne » ، وفي عام ١٩٠٥ جرى تعيين لوتي ملحقا بحريا في السفارة الفرنسية في استنبول ، وفي نفس الوقت جرى تعيينه قائدا للسفينة الحربية قوتور (Vautour) التي كانت ترابط باستمرار في المياه التركية . أخيرا عاد الى استنبول وإلى الشعب التركي وإلى نغم الحياة الذي سبق له أن اشتد تعلق به . وفي خلال فترة السنوات الثلاث التي قضاه لوتي في استنبول كانت شبه جزيرة البلقان مسرحا للتوتر الدولي ، خاصة وأن الدول البلقانية الصغيرة التي استقلت من الحكم التركي أو كانت لا تزال خاضعة له بهصورة أو أخرى كانت مطية للمؤامرات الأوروبية التي كانت تستهدف تقسيم أملاك « الرجل المريض » . وكان السلطان عبد الحميد لا يزال يسعى الى ضرب الدول الكبرى بعضها ببعض ، وكان يدرك أن المشاعر الودية نحو فرنسا ، وهي المشاعر التي أثارها وجود لوتي في استنبول في الحريم والوزارات ، لا بد أن تثير قلق القيصر ، ومن ثم إصداره الأوامر لجواسيسه بمراقبة نشاط لوتي الرسمي والشخصي ، على أن يظل معززا مكرما . وقد لوحظ أن لوتي يؤثر العزلة الشديدة وأنه يمضي معظم أوقاته على ظهر السفينة قوتور أو يقوم برحلات انفرادية على الشاطئ الآسيوي .

« كسابق عهده نجده يؤثر التخييف مضميا إياها بأسرها في متاهات استنبول مرتديا العنبريوس ومتخذًا

أعثر من جديد على من أحبت أن أحبهم كما أحببتهم في الماضي وإذا لم يتوفر ذلك فما القائدة ؟ » ورغم أنه لم يلمس في الهند خوفا من الموت أو شعورا بالخوف (فقد حضر احتفال حرق جيش الموت) ورغم أنه لم يتوصل الى النجى الروحي الذي التمس عند الحكماء ، فانه تأثر ببعض تعاليمهم : « كل شيء يتغير في نظري . . . الحياة ، بل الموت ، يتخذان مظهرًا جديدًا . يبدو أن وجعى ، ذاتي ، قد بدأ يبرز في روح العالم الكبيرة » .

وما أن أنهت زيارة لوتي للمهند حتى قرر أن يرحل طريق حوده الى فرنسا بباريس ، « ملكة التروكاز » التي اشتهرت بجمال مساجدها وقصورها . ولقد زار أصفهان التي كانت الهدف الرئيسي من رحلته خاصة وقد جعلتها أوصاف الرحالة السابقين ذات جاذبية خاصة : فهي في نظره أهم من المدن التاريخية التالية : شيراز الشعراء وپرسوپوليس ذات الانقاض الجارية التي كانت قاعدة حكم كورش لاميراطوريته الشاسعة وقم المقدسة : « ان عمل من مصطحبي الى أصفهان في فصل الورد أن يركب على مهل كما كان الحال في الماضي . ان عمل من مصطحبي الى أصفهان في فصل الورد أن يرضى بأخطار الطرق اللينة التي تنتشر فيها الحيل ، وعليه أن ينغم في غنائات عاطلة بالذئاب والهوم . . . ان عمل من مصطحبي الى أصفهان تحت السماوات الساطعة في شهر مايو أن يعبر مستنقعات شاسعة تحت شمس حارقة وأن يواجه الرياح القارسة الآتية من المرتفعات الثلجية - عليه أن يعبر هضاب آسيا الشاسعة التي هي أهل هضاب العالم ، والتي كانت مهد الانسانية في يوما ما رغم أنها قد تحولت الآن الى صحارى . . . » ورغم إعجاب لوتي بشيراز بلد السعدى والورد وسجد الشاه الكبير في أصفهان ، فانه لم يشعر لدى الفرس بنفس الدفء الذي شعر به خلال لقاءاته بالأجناس المسلمة الأخرى .

وبعد أن عاد الى فرنسا توجه الى الصين في إطار الحملة الدولية التي قصدت الصين لمواجهة حركة

مظهر الرجل التركي . وكانت سيدات .. استبول
يرصدن كل حركاته وسكناته ، كما كانت كل تفاصيل
ملابسه المدنية والعسكرية ومذالياته أمرا معروفا ، كما
كتبت السيدات الأوروبيات اللاتي كن يمشن خارج
قضايا الحريم تقارير عنه الى صديقاتهن الخزيئات
المقيمات داخل هذه القضايا - كل ذلك وهو لا يدري
أى نوع من الاهتمام مفضلا حياة الوحدة ومداهية قطعه
الكثيرة التي كانت تخفف من وحدته .

ورغم كل هذه العزلة فانه وقع في أحاييل مؤامرة
ديرها ثلاث نسوة عرفهن العالم باسم « المستحرات من
السحر والأوهام » Les Desenchantees ،
وهو عنوان الكتاب الذي تعرض فيه لآسي حياة الحريم
التي عاشتها هذه النسوة . وكانت اثنتان من هؤلاء
الثلاث (زور ونورية) ابنتي توري بك الموظف بالباب
العالي الذي تعرف عليه لوتي - وكان أبوه فرنسا احتق
الاسلام واتخذ اسم وأشد بك أما أم البتين فكانت
تتحدث من أصل شركسي . أما السيدة الثالثة فكانت
صحفية فرنسية تدعى مدام ليرا (Lera) وكانت تنشر
مقالات تحت اسم مستعار هو مارك هيلس ، خاصة
وأنها كانت على علم جيد بأوضاع تركيا مع اهتمامها
بمسألة العزل المستمر للنساء التركيات في الحريم . وقد
كتبت الثلاث الى لوتي يطلبن الالتقاء به مع ما يتضمنه
ذلك من مجازفة وبخاصة بالنسبة الى الفتاتين التركيتين
اللتين كان من الصعب عليهما أن يقابلا رجلا ،
وبخاصة اذا ما كان أجنبيا ، وذلك برغم تحرر والدهما
الذي أتاح لابنتيه قسما ممتازا من التعليم يتضمن
اللغات الحديثة والأدب والموسيقى والفنون ، ولكن دون
أن تحظى عن أساليب الحياة القديمة . وقد قررت النسوة
الثلاث أن تكتب زور الى لوتي لتذكره بأنها كانت قد
كتبت له منذ سنوات قليلة لتصف المشاعر التي أثارها
لديها كتاب « أزيادي » وتطلب موعدا بينه وبين
صديقتهن محبتين تتخذ حياله احتياطات مشددة :
« لعلك نسيت أزيادي وقد لا تحرك أخواصنا لديك
سكانا ، ولكن اذا ما كان لا يزال لديك بعض روح

أزيادية فلترسل لي ردك » . ووافق لوتي على اللقاء الذي
تم مع التحاذي الاحتياطات اللازمة . وفي البداية سخرن
منه لتقدمه في السن ولصمته الأغرق والخجول ،
ولكنهن لم يلبثن أن وقعن في أحاييل سحره وقد طالبن
حيثا يترج الحجاب ، في حين استدريجته الى أن يروي
قصص غرامه وذكرته بأنه قال أنه لم يبق من قلبه شيء
بعد أن ترك أشلامه في شق أنعام العالم ، ولكنه رد قائلا
أنه لم يترك شيئا في اليابان في حين ترك من قلبه الشيء
القليل في تاهيتي ، ومن ثم بقاء معظمه في تركيا . وثلت
ذلك مقابلات أخرى بين لوتي والنساء الثلاث اللاتي
أطلق عليهن اسم « الأشياخ الثلاثة الصغيرة » . وفي
خلال هذه اللقاءات كن يشكين أحوال أخواتهن
السجينات ، ثم اتفق معهن على زيارة قبر أزيادي وهن
مصبرات على ارتداء الحجاب ، وطالبته بالدفاع عن
أوضاع المرأة التركية بكتاب آخر مكمل « لأزيادي » .
كما أرسلت له ليرا خطابات من باريس حولت اليه من
أزمير ، أشارت فيه (تحت اسم ليل) الى أنها تعاني
العذاب في زواجها وأنها مولعة به ، وأنها محبوسة في
الحريم تعاني الشقاء بعد أن أخذ زوجها زوجة ثانية .
وقد اهتم لوتي بما ذكرته ليرا (ليل) وفكر في التوجه الى
أزمير لاختطافها - لذا قررت زور ونورية إنهاء القصة ،
لكنهن له أن ليل راحت ضحية لحبها وأرسلن له خطابها
باسمها يستهدف توديعه بعد أن تناولت سبا وهي تطالع
صورته متخيلة أنها بين ذراعيه ، كما وصله موعد جنازة
ليل مطبوعا ! وأيا ما كان الأمر فقد نجحت الحيلة ،
فحكى لوتي في كتابه ما ذكرته الفتاتان بالفعل .
والأغرب من هذا أنها هربتا الى ووشفور بعد عودته
اليها ، وتبعتها له في كثير من المضايقات مما جعله يرسلها
الى باريس حيث كان يتولى الاتفاق عليهما . وهل أى
حال فقد أصابت قصة « المستحرات من السحر
والأوهام » نجاحا كبيرا بعد نشرها وطبع منها بعد ذلك
أكثر من ١٠٠ طبعة .

وفي عام ١٩٠٧ أمضى أربعة شهور في مصر نزل
خلالها ضيفا على الخديوي عباس حلمي الثاني ، وصل

وفي عام ١٩١٠ تقاعد لوتي عن الخدمة البحرية ، فأحس بالوحدة وانفصلا الحياة التي أحسها ، وعادته أشواقه الشرقية المرتبطة بتركيا فقصدا إلى استانبول التي ألفت من جديد بثالث كتبه عن تركيا رؤى الشرق الكبيرى (Supremes Visions d'orient) ولقد أدرك أن استنبول قد تغيرت كثيرا : فقد غلب السلطان عبد الحميد في عام ١٩٠٩ في أعقاب الانقلاب الذي قام به الاتحاديون وتولى بعده السلطان المسمى محمد الخامس (رشاد) الذي لم يكن لم من الأمور شيء بعد أن أمسك أنور وطلعت ونيازي بكل تقاليد السلطة . ومن التضييقات الأخرى التي لحقتها لوتي أن صناعات جديدة أخذت تفتت على الطابع القديم للريف وأن الأضواء الكهربائية أخذت تكشف عن بعض السيدات المتلبسات اللواتي لا يرتدين الحجاب . وحلت الملابس الأوربية التي كان لوتي يفتتها على الملابس الزاهية القديمة - فظل يرتدي الملابس الشرقية في بعض الأحيان الطريوش باستمرار ويجلس في المقهى . يدخن النارجيلة ويستمتع بالهدوء والسكينة المحييين إليه في الشرق واللذين لا يعكر صفوهما سوى الأصوات المنبعثة من لعبة النرد . ولما كان لوتي طيلة ترحاله يحلم بالحياة على الطريقة التركية وفي معاشته لها في حي أوب ، فاته استأجر منزلا صغيرا في وسط استنبول آل على نفسه ألا يحتوي على أي شيء غربي . ولهذا اشترى من البازار كل ما كان المنزل بحاجة إليه : قاتر التنج على الكرسي وأثر الصواني الضخمة ذات اللون القرمزي والمنقوش بالزهور على الموائد ، كما اهتم بشراء الأثاث القرآنية والأحاديث المنقوشة على الطريقة الشرقية .

وأهتم السلطان الجديد بأمر ذلك للكاتب الفرنسي الشهير الذي عبر عن حبه لكل ما هو تركي ودهاء للالتقاء به في قصر ضوئيه بإهجة . ولم تعجب لوتي إصلاحات رجال تركيا الفتاة ، حكام البلاد الجديد الذين سهر إلى اسراع خطى الاقتباس عن الحياة

الزعيم الوطني مصطفى كامل . وقد أمضى أياما في القاهرة مدينة الثلاثة آلاف مسجد ومسرح قصة ألف ليلة وليلة . وقد ضايقه وجود الانجليز والساحين ، كما تضايق حين زار الأحياء الجديدة ذات الطابع الغربي - فقد كان لا يزال أميل إلى ضرورة احتفاظ المدن العربية والإسلامية بأصالتها وأماطها ونشاطاتها ، ومن ثم التفتاؤه بشيخ الأزهر . وفي مصر كان لوتي موضعاً للتكريم والحنافاة ، فسمح له زيارة المتحف المصري وحده ليلا ، ولما كان ضيق بالضوء الكهربائي فقد أضيء المتحف بالشموع ليشارك على ضوئها التوابيت والمومياء ويسرح خياله في معتقدات الفراعنة المتعلقة بالموت والحياة . كما نظمت له رحلة إلى الآثار الموجودة في صعيد مصر . وقد ألهمه ذلك بقصة موت فيله (هضاً mort de philae) .

ويعد زيارته لمصر تردد في قبول دعوة أحد الدبلوماسيين الانجليز لزيارة أنجلترا التي كان يكن لها كثيرا من الكراهية طيلة حياته . وفي لندن دعته الملكة لزيارتها في قصر بكنجهام وأجرت معه أحداث من كتبه . وقد تروث على زيارته لانجلترا تعديل آرائه عن الانجليز ، فأبدى إعجابه بخداثةهم وبالأمن الذي كان يسود البلاد . كما زار نيويورك التي وجد فيها مدينة لا تاريخ ولا تقاليد لها ، ففر من ضجيجها واضطرابها وجرى سكانها وراء الذهب والأعمال المالية ، كما فر من ناطحات السحاب ومن الأضواء والقاطرات الكهربائية - وكل ذلك مرتبط بكون إعجابه وحيه كله كانا مكرسين لتقاليد وثقافة البلدان العريقة ، ففي كل مكان في نيويورك وجد أشياء كثيرة تحجب السياه عن هذا « المتروخ الشرقى » وهي الصفة التي أطلقها على نفسه هناك . لقد كان في نيويورك بجسده في الوقت الذي كانت فيه روحه مرتبطة بالشعب التركي الذي كان يخوض حروبا خاسرة في وجه اعتداءات أوروبا المسيحية . فلم يرتع لسرعة إيقاع الحياة في نيويورك : « أن شيئا ما تفقد هذه الضخامة . . . شيء لا يمكن تعريفه وقد يكون الروح المشتتة من الماضي » .

الذي خلعه عليه . وهكذا عاد حبيب ازايدي باعتباره بطلا قوميا - وحين رست سفينته على شاطئه - حي غلطة شاهد حشدا كبيرا من الناس الذين تجمعوا على رصيف الميناء في انتظاره حاملين الاعلام وكتلا ضخمة من الورد ، كما كانت في انتظار السجائيد الحمراء والفرق الموسيقية والقوات العسكرية ووفود حدة وجنرالات يمثلون السلطان والأمراء ويمثلون لكل الطوائف من الألفة والنداء وكثير من الشخصيات الهامة . ثم أقيمت الحفلات الرسمية والشعبية لتكرمه . ودعى الى تناول العشاء في طوب كبر على الطريقة القديمة - وبعد ذلك نقلوه الى منزل أعد أعداءه خصيصا له وعيأوه بأثاث وديكورات على النمط التركي القديم ، كما أرسل له من قصور السلطان عذم وحراس وأحدى عربات البلاط واخيول المهطمة والسجائيد والأطباق المصنوعة من الخزف الصيني . وفي مسكنه الجديد كان يطرب للاستماع الى صوت المؤذن الذي كان يبعث من مسجد صغير- وقد أمعن الأتراك في تكرمه بتعيين مؤذن ذي صوت رخم لهذا المسجد القريب من مسكنه .

وربما كانت الحكومة الفرنسية قد استغلت المركز المرموق الذي تبوأه لوتي في الدولة العثمانية لكي تحمله على توجيه خطابات مفتوحة الى أنور باشا - رجل الدولة القوي - يدعوه فيها الى الابتعاد عن ألمانيا التي كانت قد اشتركت هي وحليفاتها في الحرب العالمية الأولى ضد فرنسا وروسيا وبريطانيا . إلا أن لوتي لم يتلق أية اجابة - اذ أن أنور كان قد وقع في ٢ أغسطس ١٩١٤ حلفاً سرياً مع ألمانيا دون أن يحيط الباب العالمي علما بذلك . وفي أول نوفمبر دخلت تركيا الحرب الى جانب ألمانيا مما أدى هذا الى استياء لوتي الذي لم يرحب بأن يصبح بلده الثاني دولة معادية - وفي أواخر عام ١٩١٤ حاول من جديد تسخير نفوذه الشخصي لدى بعض الشخصيات التركية للقيام بمفاوضة سرية على أعلى مستوى ، وفي مايو ١٩١٥ عاود وساطته حين علم أن الاتحاديين يملكون التفاوض حول صلح منفرد مع فرنسا التي رفضت هذا العرض بحكم أنها كانت قد التزمت بمقتضى تصريح

الغربية . اذ كان لا يزال متمسكا بالقديم حريصا على الا يؤثر الانقباس على الأوصال ويتخصص عن مسخ لا الى أولئك ولا الى هؤلاء . وبينما هو كذلك اذ تغير ايطاليا على طرابلس وبقرة التايمنتين للدول العثمانية التي اضطرت الى التنازل عنها لاطاليا . وازاء احتجاج أية دولة أوروبية على هذا العدوان الايطالي ، فقد قام لوتي بانتقاد ايطاليا في جريدة « الفيجارو » . ولم تقف مناهب الدولة العثمانية عند هذا الحد - فقد أعلنت الحرب عليها كل من امارة الجبل الأسود وبلغاريا والصرب واليونان ، وتعرضت البلقان للمذابح التي ارتفلها المسلمون والمسيحيون على حد سواء . وقد اهتز لوتي للالام التي كانت تعانيها الدولة العثمانية - ورغم مجاوزة سن الستين فقد تمركت فيه غرائز القتال ، خاصة وأنه كان باستطاعته أن يدافع عن الدولة بقلمه باعتباره صحفيا ، متحمدا بذلك الأخبار المتميزة التي كانت تنشرها الصحف الأوروبية والأرقام البالغ فيها التي كانت تصدرها الحكومات الأوروبية في تركيا . وقد انضم اليه في دفاعه عن الدولة كل من « أخوات العفر » الفرنسيات والمعلمون الفرنسيون ، الذين كانوا يعملون في تركيا . وقد ضمن كثيرا من أوجه هذا الدفاع ، كتابه « تركيا المعذبة » الذي نشر في عام ١٩١٣ وكان له أثر قوي على الرأي العام الفرنسي مما أريك الحكومة الفرنسية التي آثرت الوقوف على الحياد . ورغم أن أصدقاء لوتي نصحوه بالابتعاد عن الساحة السياسية ، وأن الصحف احتذرت عن نشر مقالاته ، إلا أنه كان يرى أن مصلحة بلاده تقتضي الدفاع عن الدولة العثمانية على اعتبار أن عداء فرنسا للاتراك لن يؤدي فقط الى اضمحلال الدولة العثمانية ، بل انه سيتبع كذلك السماس بمصالح فرنسا ونفوذها في الشرق الأدنى والأوسط - وقد نشرت الخطابات والمقالات والتي كتبها في ذلك الوقت في عام ١٩٢٠ تحت عنوان « موت فرنسا العزيزة في الشرق » .

وفي عام ١٩١٣ عاد لوتي من جليبد الى بلاد الأتراك . وسعى الجميع على اختلاف طبقاتهم الى ابداء عرفانهم بجميل لوتي « صديق الأيام السود » وهو اللقب

وحين توفي حضر الى ووشفور وفد تركي للاشتراك في تشييع جثمانه وقيل ان اعلام استنبول قد نكست في ذلك اليوم .



والانطباع الذي يتركه لوتي وكتاباته هو متعلقه بالقديم وحرصه على الانحياز عليه الحضارة الغربية المتفوقة . فقد كان يرى في هذا القديم مصدرا للأصالة ولجمال من نوع خاص . ولم يكن لوتي هو الكاتب الأوروبي الوحيد الذي تعلق بالشرق ويايقاض حياته البطيء وشمس اللوحة وتاريخه العريق وروحانياته التي تخلف معنى معنا على الحياة ، باعتبارها دار فناء لا تستحق كل هذه الصراعات والمذابح المنبثقة عن الحضارة الغربية الحديثة . حقيقة لقد استواءه الاسلام باعتباره اطارا لاشواقه الشرقية ، الا أنه تردد في اعتناقه مرضاة لوالدته البروتستانتية المتدينة ، وان ظل مولعا ببعض مظهريات المسلمين وبخاصة الأتراك منهم ، ولكن دون أن يتعمق

في دراسة العقيدة الاسلامية باعتبارها أسلوب حياة . وفي الواقع نجد أن حبه للعزلة وتآلفه من ثقافات باريس الشاسعة ونفوره من صحة كبار أدبيائها ومفكرها مما جعله يرتاح الى صحبة الشرقيين البسطاء الذين وجد منهم كل ترحيب . وتعمد حياته الى الأذهان ذلك الروسي السلي حاوره « محسن » في « عصافور من الشرق » (لتوفيق الحكيم) وهو على فراش الموت ووجهه يحن الى « المنيع » الروحي الذي افتقده في العالم الغربي . وكان تعليق « محسن » انه هذا المنيع الذي لم يعد صافيا بعد أن لوته المؤثرات الأوروبية التي حطمت مقوماته الأصيلة وحولته الى مسيح . : لا الى أولئك ولا الى هؤلاء . حقيقة أن الحضارة الغربية الحديثة والمعاصرة تنطوي على مؤثرات ديناميكية زعزعت السكينة والاطمئنان اللذين كانت تشعها الحياة القديمة في كل مكان . الا أن هذا هو ثمن التقدم الذي حصل الانسان أن يستغله ويتراقص معه دون أن يتدخل عن أصالته . . وتلك هي المعادلة الصعبة التي تواجه العوام القديمة في آسيا وإفريقيا .

لندن الصادر في ٤ سبتمبر ١٩١٤ بالأتوقع دول الوفاق الثلاث (فرنسا - روسيا - بريطانيا) أي صلح مع الاعداء ، كما تمهدت كل منها بالاتفاق مسبقا على شروط الصلح التي يجب أن تلتق قبولها عاما من الدول الثلاث جميعا . وأخيرا تخففت الحروب العظمى عن غزير الامبراطورية العثمانية التي كانت دول الوفاق قد انفتحت على تقسيم أملاكها ان لم يكن مجزأها من الوجود . ولم يستمع أحد الى دفاع لوتي عن وطنه الثاني ودعوته الى عدم تخزيه ، بل أن الدولة العثمانية تعرضت لمحاولات لمحوها من الوجود ، وهو ما لم يطبق على باقي دول الوسط المتزمنة . الا أن الشعب التركي سرعانا ما وقف على قدميه وناضل من أجل استمرار وجوده ووطنه . فكانت الحركة الوطنية التي تزعمها مصطفى كمال (أتاتورك) وتخففت عن ظهور دولة تركيا الحديثة ، التي قلبت ظهر المجن كل القيم والمؤسسات القديمة التي أولع بها لوتي .

ولم تنس الأمة التركية نصيرها في معنتها ففي أواخر ديسمبر ١٩٢١ وصل الى ووشفور وفد حكومي تركي قادم من أقرة صرح أعضاء برغيتهم في أن يبذلوا لوتي سجادة نسجها خصيصا له الأطفال الذين قتل اليونانيون أباهم وأمهاتهم في الوقت الذي تصدى فيه لوتي للدفاع عن الأتراك . وكان الوفد يضم زوجة فريد بك ، الشابة الجميلة التي اطرحت الحجاب وكشفت عن وجهها . وسيتل كان لوتي في احياء شديد ويكاد يفقد النطق والحركة ، ومع ذلك فقد طلب أن تقرب من حرم فريد بك شمعنة تساعده على أن يتغرس في ملامحها . وبعد أن بارحه الوفد وهم بركوب القطار المتوجه الى باريس طلب لوتي أن يرى هذه السيدة التركية التي عادت اليه كرة أخرى ، فقابلها في مسجده بعد أن تبين أن صحة صحتها شبيهة بصوت أزيادي ، وبعد أن حادتها باللغة التركية المحبة الى قلبه عاد اليه النطق . وسحين دنت ساعة وفاته أوصى بأن يترك تشنه مفتوحا على الطريقة الاسلامية حتى يعود جسده الى التراب في أقرب وقت ، وقيل انه أوصى بأن يوضع وجهه بحيث يكون متجه الى مكة .



الضابط البحري بيرلوت



لؤي في ملابس سورية أو جزائرية



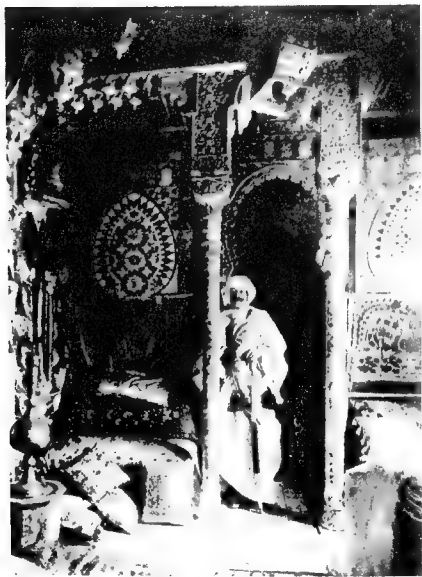
ميرزا علي سلطان في الحربية



والدة میرزا آسقا



جوستاف لورده المير لوتي الذي أثر في حياته تأثيراً قوياً



مسكن بير لوي حيث تظهر بعض المميزات الشرقية



ترشيعة سائر الكون من بعض رجاله العدل على البراءة من يومئذ

قد يبدو غريباً أن يكون الأديب مشهوراً ومغموراً
معاً ، وأبو الفرج الأصفهاني بخاصة ، لما لكتابه الأغاني
من شهرة واسعة ، وصيت ذائع ، منذ أن ظهر للناس في
أواسط القرن الرابع للهجرة ، وحتى يومنا هذا ، فقل
من لم يسمع به ، أو من لم يقرأ طرفاً منه ، أو يعتمد عليه
مصدراً من مصادر التأليف في الأدب والفن ، وتاريخ
العرب والمسلمين ، وحضارتهم منذ أقدم العصور وحتى
القرن الرابع للهجرة .

ولسنا في حاجة إلى الدلالة على قيمة هذا الكتاب
وأهميته ، وقد عبر عن ذلك ابن خلدون فقال : « وهو
لعمري ديوان العرب ، وجامع أشتات المحاسن التي
سلفت لهم في كل فن . . ولا يعدل به كتاب آخر فيما
نعلمه ، وهو الغاية التي يسمو إليها الأديب ويقف
عندها ، وأنى له بها ؟ »^(١) .

وكان من غريب المصادفات أن يقول المقريزي في
تقريب تاريخ ابن خلدون الموسوم بالعبر « وقد حوت
مقدمته جميع العلوم ، ولعمري أن هو إلا من المصنفات
التي سارت القاصيات بخلاف مضمونها كأغاني
للأصفهاني ، سماه الأغاني ، وفيه من كل شيء »^(٢) .

وذهب أبو بكر بن العربي إلى القول : « هذا كتاب
جليل القدر ، كثير العلم ، لم يؤلف مثله قط ، وإنما
أخل به اسمه الأغاني ، ولو أسماه قتالدا المصاني ،
وشراف المياني لكان أولى »^(٣) وقد قصد أبو الفرج من
هذه التسمية إلى معنى الأضمار ، وهو المعنى الحريق
للأغاني لدى العرب^(٤) .

وأيدي المعاصرون اعجابهم الشديد به ، وتقديرهم
العظيم لمؤلفه ، فقال المستشرق فازمر « انه كتاب من
الطراز الأول لتأليف الأديب لدى العرب ، وقد أنفق فيه
مؤلفه الجانب الأكبر من حياته ، وإن المعارف التي

أبو الفرج الأصفهاني

٢٨٤ - بعد ٣٦٢ هـ

أديب مشهور ومغمور

محمد خير الشيخ موسى

أستاذ مساعد بكلية الآداب جامعة الحسن الثاني
الدر البيضاء - المغرب

(١) مقدمة ابن خلدون : ص ١٠٧ .

(٢) الجزء الرابع : ١٤٥/٤ .

(٣) أدراك الأديب من كتاب الأغاني : ٨/١ . خطوط العصر الملكي بالرباط رقم ٣٧٠٦ . وتقع في ٢٥ جزءاً .

(٤) أنظر الجدل القديم : ٩١/٤ ، ومقدمة ابن خلدون : ص ١٠٦٩ ، وقلن وبلغه في الشعر ص ٤٨ - ٤٩ .

يعرضها - ودع جانباً ما استلزمه من دأب وصبر - لتترك المرء خجلاً عما يسمى في عصرنا أدباً وموسيقى^(٥).

ولم يكن هذا الكتاب أعظم مؤلفات أبي الفرج وآثاره ، أو أكبرها حجياً ، فقد تفوقه في ذلك بعض كتبه المفقودة ، كتاب « المتعديلات والانحصاف »^(٦) أو كتاب « مجموع الآثار والأخبار »^(٧) أو كتاب « أيام العرب »^(٨) أو غيرها من كتبه الكثيرة الأخرى التي لم يصل إلينا منها سوى ثلاثة كتب هي : الأغانى ، ومقاتل الطالبين ، وأدب الغرياء ، ولا يهزل الباقى منها في حكم المفقود^(٩).

وسع ما لعله الكتب والتأليف من قيمة كبرى ، وشهرة فائقة ، فإن مؤلفها لا يزال مفسوراً وكثيراً ما تكون الشهرة وبالا على صاحبها ، إذ طالما اكتفى المؤلفون بالإشارة إليها ، والاستغناء بها عن الأفاضة في ذكر أخباره ، وشرح أحواله ، كما قد تكون سبباً للغبش منه ، أو اتهمهم عليه لدى أصحاب الأهواء والأغراض المختلفة ، لتنتظس بذلك معالم شخصيته ، وتندرس آثار صورته ، وتختلط مؤلفاته وكتبه ، وبذلك ما حدث لأبي الفرج حقاً ، فصار أدبياً مشهوراً بكتبه ، مغموراً في كتب المؤلفين والدارسين .

لقد ترجم له عدد كبير من القدماء ، وتناول عدد غير قليل من المعاصرين بالدراسة واعتمدوا في ذلك على

بعض ما ورد حوله في كتب الأقدمين من أقوال مفردة ، وأخبار يتيمة ، دون توثيقها وتحصيلها ، وزاد على ذلك عدد منهم أمورا أخرى ذات خطر جسيم قد يتعدى شخصية الأصفهاني إلى ما هو أعمق غوراً ، وأبعد أثراً ، وليس يتسع المقام لدراسة هذه الشخصية من مختلف جوانبها وأبعادها ، والكشف عن جميع ما دخلها من أوصاف وأخطاء وتخطيطات في كتب المعاصرين ودراساتهم بخاصة ، وسنكتفي من ذلك بالوقوف عند أهم هذه الجوانب ، ونحاول رسم صورة صحيحة له في حياته وعلاقاته ورحلاته وشخصيته وأخلاقه وعمله ومعتقداته وفولته .

اسمه ونسبه ومولده :

هو أبو الفرج حل بن الحسين بن محمد أحمد بن الهيثم بن عبد الرحمن بن مروان بن عبد الله بن مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية وأعزهم^(١٠) . ولد سنة (٢٨٤ هـ) كما ذكر تلميذه محمد بن أبي الفوارس ، ولم يتعرض عليه أحد من القدماء في ذلك ، وإن كانوا جميعاً قد أغفلوا ذكر مكان ولادته ، واكتفوا من ذلك بالإشارة إلى أصله الأصفهاني ، وقالوا أنه بغدادى المنشأ والسكن^(١١) ، دون أن يعي ذلك أنه أصفهاني المولد كما أكد معظم المعاصرين^(١٢) . وليس لهم من دليل على ذلك سوى لقبه ، ومن المرجح لدينا أنه بغدادى

(٥) دراسة في مصادر الأدب : ١٧٣/١ .

(٦) ذكره أبو الفرج في الأغانى : ٤٠٣/٢٢١ . وروى كثير من القدماء والمعاصرين في امره ، وسيره الحديث عن ذلك في أواخر هذا المجلد .

(٧) ذكره أبو الفرج في المعجم في فهرسته : ص ١٧٣ وعلمته في معجم الأدباء : ٩٩/١٣ .

(٨) ذكر في تاريخ بغداد : ٣٨٨/١١ ، والفوارس : ٣٠٨/٣ ، وأيدى الرواة : ٢٥٢/٢ ، والنظم : ٤٠٧/٢ ، وإبداء القاموس : ٢٢٣/١١ ، وكشف القناع : ٢٠٤/١ . وذكروا أنه يشمل على اللب وسيمتاع يوم .

(٩) راجع بحثنا ومؤلفات أبي الفرج وآثاره في « الفرائد البزري » ج ١ ، ص ٢٠ ، فيسان ١٩٨٢ ، ص ١٧٣-١٩٧ . وقد ذكر الزركلي أن من آثاره المخطوطة نسخة من كتابه « أخبار العرب والحملات » ، كتبت لدى ناصر الكتب عبيد ، وانتقلت بالقرء إلى مكتبة حسن حسني بحديقة باب جنس ، وانظر الأعلام : ٨٨/٤ ، وسركين : ٩١٨/١ . وأما السطر المذكور عند مصطفى خدر في « ليلول ١٩٨٣ » بالاشتراك أن أحد الأساطفة من كتبه « إبداء القاموس » ، ويصل على تحقيقها والقرء . ولم ألق عليها .

(١٠) جوهرة النسب للعرب : ص ١٠٧ ، مسافر تراجعه أبي سيرة ذكرها .

(١١) تاريخ بغداد : ٤٠٠/١١ .

(١٢) ذكر أخبار أصفهان : ٢٢/٢ ، وجوهة البحر : ٩٦/٣ ، ووفيات الأعيان : ٢٠٧/٣ وأصفهان بلد معروف من بلاد فارس . وهي من : أسبى أبي اليك ، وعان أبي الفارس . منهم من يطلق حمزها ومنهم من يكررها ، وهي اليك ، كما روت عبد أبي نعم وفارقت والزرقاني ، وأما البيهقي الفلك . وانظر ذكر أخبار أصفهان : ١/١ ، ومعجم البلدان : ٢٠٩/١ ، وآثار البلاد : ص ٩ ، وفقرة لطيف : ٧٣٦/٣ .

(١٣) انظر خلا : ظهر الإسلام : ٢٣٦/١ ، ونيكلسون : ص ١٤٢ ، وسركين : ٩١٢/١ وقدمه على طيفات ابن سلام : ٤١/١ وغيرها .

أما أبوه الحسين بن محمد فكان يقطن بغداد ، وقد أشار أبو الفرج إلى عنايته الشديدة بالثقافة الأدبية ، وحرصه على تحصيل الاجازات العلمية من كبار الشيوخ ، وقد كان حيا إلى حدود الثلاثمائة أو بعدها بقليل كما يدل حديث ابنه عنه « (١٨) » .

وكان عمه الحسن بن محمد « من كبار الكتّاب في أيام التتوكل » (١٩) أخذ عن كبار شيوخ الأدب في عصره ، وروى عنه أبو الفرج فأكثر (٢٠) وكان له أكبر الأثر في بناء شخصيته الثقافية إذ تولى تثقيفه وتعليمه أصول الأدب والنقد ، كما كانت له رواية عن ابنه أحمد بن الحسن أيضا (٢١) . ويتسبب أبو الفرج من جهة أمه إلى آل ثوابه المعروفين بالكتابة والأدب والشعر في عصرهم ، وقد ذكر ابن النديم عددا منهم في الفهرست ، وأورد لهم كتباً كثيرة ورسائل ودواوين (٢٢) .

ويبدو أن جده يحيى بن محمد بن ثوابه كان من هؤلاء المؤلفين والأدباء ، إذ اتخذ أبو الفرج من كتابه في الشعر والشعراء مصدراً أساسياً من مصادر تأليف الأغاني ، فأكثر النقل منه وجادة ، وأكد مرات عديدة أنه يعتمد على النسخة المكتوبة بخط جده فيقول : « نسخت من كتاب جدي لأبي يحيى بن محمد بن ثوابه بخطه » (٢٣) مما يدل على أن هذا الكتاب كان مكتوباً بخطوط أخرى ومتداولاً ومعروفاً ، وإن أحمل ابن النديم وغيره ذكره . وتدل مرويات أبي الفرج عنه أنه يشمل أخبار عدد كبير من الشعراء العرب منذ الجاهلية ، وحتى القرن الثالث

المولد ، إذ لم نجد له أو لأحد من أفراد أسرته أشراً في أصفهان .

أسرته :

ويبدو أن أحد أبناء مروان بن محمد من أجداد أبي الفرج قد فرّ ناجياً بنفسه وأسرتة إلى أصفهان ، بعد أن دالت دولة الأمويين وأصحابها ما أصحابهم من أذى ومقاتل على أيدي أبناء عمومته من العباسيين وأشياهم (٢٤) ، فتخفى بين أهلها المعروفين بتعصبهم للسنية (٢٥) في ظل لقب مغفور ، ثم هجرها ابتلاءً أو أخفاً قاصدين سامراء وبغداد بعد أن هدأت الأحوال واستقرت الأمور ، فعملوا كتاباً وموظفين في دواوين الخلافة ، وحملوا معهم هذا اللقب الأصفهاني الذي ارتضوا به بدلاً من أمومتهم الصريحة .

وكان جده محمد بن أحمد الأصفهاني من كبار رجالات سامراء ، وحل صلة قوية بعدد من وزرائها وأدبائها وكتّابها ، كما تدل مرويات أبي الفرج عنه على صلته الوثيقة بالأدب والشعر ، ويبدو واضحاً من خلالها أنه قد فارق الحياة قبل أن يشب أبو الفرج عن الطوق (٢٦) .

كما روى بعض أخباره الأدبية عن أخوي جده عبدالعزيز وعبدالله ، ويبدو أنها كانتا على قيد الحياة إبان طومهم من أطوار نشأته وتعليمه ، فسمع منهما أخبار عدد من الشعراء للحدثين وغيرهم (٢٧) .

(١٨) الأغانى : ٤٣٣/٤ - ٤٤٠ واكتفى : ١٧٤/٥ .

(١٩) فهر الاستاذ : ٥/٢ وانظر جبهة نسب العرب : ص ١٠٧ .

(٢٠) الأغانى : ١٧/١٠ و ٢٨٤/١٦ و ٢٨٤/١٧ .

(٢١) الأغانى : ١٩٥/٢ و ١٣٢/٤ و ٢١١/٢١ و ٢٧٩/٢٢ و ٩٧/٢٣ و ١٩٩/٢٤ .

(٢٢) ن : م : ١١٤/٣ و ٢٢/٣٣ و ٢٢/٢٤ و ٥٢ . وقد أكد الأستاذ شفيق جبري صلة والد أبي الفرج وصمة بالقدم والمدين اعتماداً على خبر طبريز روى أبو الفرج من إسحق

الموصل يقول له : حنظلي (أبراهيم) زحطني صني ، من جيلة وسباط . فربما أن ياء النكاح تدل على أبي الفرج . وابن أبيه من زمن خلافة ١٢٠٤ وانظر الأغانى : ١٩٧/٨

ورئاسة الأغانى : ص ١٠ و ٢٢ .

(٢٣) جبهة نسب العرب : ص ١٠٧ .

(٢٤) الأغانى : ١٧٨/٨ و ٥٩/١٠ و ٢٢٨/١٤ و ٢٠/١٤ و ٣٣٢/٥ و ٣٣٢/٦ .

(٢٥) ن : م : ٣٩٩/١٦ .

(٢٦) الفهرست : ص ١٩٣ - ١٩٤ و ٢٤٤ و ٢٤٩ .

(٢٧) الأغانى : ٣٠٤/١٦ وانظر ٣٠٣/٩ و ١٣٧/١٢ و ١٦٢/١٤ و ٢٢٦ .

للهجرة ، ولسنا نستبعد أن يكون الاصفهاني قد تأثر به ، ونجح سبيله في كتابة الأغاني .

ومن آل ثوابة الذين روى عنهم بعض أخباره أبو العباس أحمد بن محمد بن ثوابة وابنه أبو الفضل العباس بن أحمد ، وكانا من كبار الكتاب والأدباء في ذلك العصر (٢٤) .

شيوخه :

وأذا كانت بيته العائلية أول بيئة علمية له ، فإنه لم يقتصر على ما أخذ من بعض أفرادها من علوم وثقافات ، إذ وجدناه يقصد الكوفة منذ فترة مبكرة من حياته ، فبدأ أخذ العلم عن كبار شيوخها من أمثال مطين بن أيوب (٢٥) - (٢٩٨ هـ) ومحمد بن جعفر القنات (٢٦) - (٣٥٥ هـ) ، والحسين بن الطيب الشجاع (٢٧) ومحمد بن الحسين الكندي مؤدبه بالكوفة ، (٢٨) وعلي بن محمد اسام مسجدها (٢٩) وأحمد بن عيسى المجلي (٣٠) وغيرهم . وتدل مروياته عن هؤلاء الشيوخ على أنه أخذ عنهم الحديث النبوي والتواريخ وشيئا من علوم اللغة ، قبل أن يعود إلى بغداد في حدود الثلاثمائة وتبدأ ثقافته الحقيقية فيها ، ثم تستمر بعد ذلك إلى آخر عمره .

وشيوخه في بغداد كثيرون جدا يصعب حصرهم وتمعدادهم ، ومن أهمهم لديه أبو أحمد يحيى بن علي المنجم (٣١ - ٣٤١ هـ) وكان أدبيا ناقدا ومتكلما

معترليا وعالما بالغناء والموسيقى ومؤلفا من كبار المؤلفين في عصره ، أخذ أبو الفرج عنه الماتة المختارة ، وروى عنه اجازة بعض كتبه وأخباره ، واجازته برواية كتب كثيرة عنه ، وكان لذلك صدق واسع في الأغاني (٣٢) .

ومنهم أبو عبد الله محمد بن العباس اليزيدي (٢٧٨ - ٣١٠ هـ) وكان اماما في النحو والأدب ونقل النوادر وكلام العرب (٣٣) وقد حصل أبو الفرج عنه علما كثيرا ، وأشاد بسعة علمه وثقته ، وروى عنه أخبار عدد من الشعراء ، واجازته برواية كتاب النفاض لأبي عبيدة وغيره (٣٤) .

ومن هله الطبقة من شيوخه البغداديين أبو جعفر محمد بن جرير الطبري (٢٢٤ - ٣١٠ هـ) علامة وقته ، وإمام عصره ، وفقه زمانه (٣٥) وقد قرأ عليه جميع ما يتصل بالسيرة والتواريخ من أخبار ، وظهر أثره فيه في أول كتبه : « مقاتل الطالبين » إذ نقرأ في مقدمته قوله : « قرأت ذلك على محمد بن جرير الطبري فافقه » (٣٦) وروى عنه في الأغاني معظم أخبار العرب القديمة ، ومغازي الرسول ، وشعراء الصدوة الاسلامية ، وعدد من الفقهاء والمحدثين وغيرهم (٣٧) . ولازم في بغداد علي بن سليمان الأقفش (٣١٥ - ٣١٥ هـ) وهو من كبار اللغويين والنقاد في عصره ، ومن خصاصة تلامذة المبرد (٣٨) فكان طريق أبو الفرج اليه ، وأخذ عنه أخبار عدد من الشعراء كصدي بن زيد ووضاح

(٢٤) م . د : ١٤١/١٥ و ١٤١/١٨ و ١٤١/٢١ و ١٤١/٢٢ و ١٤١/٢٣ و ١٤١/٢٤ و ٢٤٩ .

(٢٥) القهرست : ٣٣٧ - ٣٣٨ ، ولسان الميزان : ٢٢١/٤٠ ، والذبية والنبابة : ٢١٣/١١ ، والبر في خبر من غير : ٣٠٥/٢ ، وشذرات الذهب : ٢٢٦/٢ ، وقوالي

بالوفيات : ٣٤٥/٣

(٢٦) لسان الميزان : ٢٢١/٤٠ ، ويزان الاحمد : ١٢٣/٣

(٢٧) الأغاني : ٣١٩/١٤

(٢٨) م . د : ٣٤/٣ و ٣٤/١٠ و ٣٤/١٢ و ٣٤/١٤ و ٣٤/١٦ و ٣٤/١٨ و ٣٤/٢٠ و ٣٤/٢٢ و ٣٤/٢٤ و ٣٤/٢٦ و ٣٤/٢٨ و ٣٤/٣٠ و ٣٤/٣٢ و ٣٤/٣٤ و ٣٤/٣٦ و ٣٤/٣٨ و ٣٤/٤٠ و ٣٤/٤٢ و ٣٤/٤٤ و ٣٤/٤٦ و ٣٤/٤٨ و ٣٤/٥٠ و ٣٤/٥٢ و ٣٤/٥٤ و ٣٤/٥٦ و ٣٤/٥٨ و ٣٤/٦٠ و ٣٤/٦٢ و ٣٤/٦٤ و ٣٤/٦٦ و ٣٤/٦٨ و ٣٤/٧٠ و ٣٤/٧٢ و ٣٤/٧٤ و ٣٤/٧٦ و ٣٤/٧٨ و ٣٤/٨٠ و ٣٤/٨٢ و ٣٤/٨٤ و ٣٤/٨٦ و ٣٤/٨٨ و ٣٤/٩٠ و ٣٤/٩٢ و ٣٤/٩٤ و ٣٤/٩٦ و ٣٤/٩٨ و ٣٤/١٠٠ و ٣٤/١٠٢ و ٣٤/١٠٤ و ٣٤/١٠٦ و ٣٤/١٠٨ و ٣٤/١١٠ و ٣٤/١١٢ و ٣٤/١١٤ و ٣٤/١١٦ و ٣٤/١١٨ و ٣٤/١٢٠ و ٣٤/١٢٢ و ٣٤/١٢٤ و ٣٤/١٢٦ و ٣٤/١٢٨ و ٣٤/١٣٠ و ٣٤/١٣٢ و ٣٤/١٣٤ و ٣٤/١٣٦ و ٣٤/١٣٨ و ٣٤/١٤٠ و ٣٤/١٤٢ و ٣٤/١٤٤ و ٣٤/١٤٦ و ٣٤/١٤٨ و ٣٤/١٥٠ و ٣٤/١٥٢ و ٣٤/١٥٤ و ٣٤/١٥٦ و ٣٤/١٥٨ و ٣٤/١٦٠ و ٣٤/١٦٢ و ٣٤/١٦٤ و ٣٤/١٦٦ و ٣٤/١٦٨ و ٣٤/١٧٠ و ٣٤/١٧٢ و ٣٤/١٧٤ و ٣٤/١٧٦ و ٣٤/١٧٨ و ٣٤/١٨٠ و ٣٤/١٨٢ و ٣٤/١٨٤ و ٣٤/١٨٦ و ٣٤/١٨٨ و ٣٤/١٩٠ و ٣٤/١٩٢ و ٣٤/١٩٤ و ٣٤/١٩٦ و ٣٤/١٩٨ و ٣٤/٢٠٠ و ٣٤/٢٠٢ و ٣٤/٢٠٤ و ٣٤/٢٠٦ و ٣٤/٢٠٨ و ٣٤/٢١٠ و ٣٤/٢١٢ و ٣٤/٢١٤ و ٣٤/٢١٦ و ٣٤/٢١٨ و ٣٤/٢٢٠ و ٣٤/٢٢٢ و ٣٤/٢٢٤ و ٣٤/٢٢٦ و ٣٤/٢٢٨ و ٣٤/٢٣٠ و ٣٤/٢٣٢ و ٣٤/٢٣٤ و ٣٤/٢٣٦ و ٣٤/٢٣٨ و ٣٤/٢٤٠ و ٣٤/٢٤٢ و ٣٤/٢٤٤ و ٣٤/٢٤٦ و ٣٤/٢٤٨ و ٣٤/٢٥٠ و ٣٤/٢٥٢ و ٣٤/٢٥٤ و ٣٤/٢٥٦ و ٣٤/٢٥٨ و ٣٤/٢٦٠ و ٣٤/٢٦٢ و ٣٤/٢٦٤ و ٣٤/٢٦٦ و ٣٤/٢٦٨ و ٣٤/٢٧٠ و ٣٤/٢٧٢ و ٣٤/٢٧٤ و ٣٤/٢٧٦ و ٣٤/٢٧٨ و ٣٤/٢٨٠ و ٣٤/٢٨٢ و ٣٤/٢٨٤ و ٣٤/٢٨٦ و ٣٤/٢٨٨ و ٣٤/٢٩٠ و ٣٤/٢٩٢ و ٣٤/٢٩٤ و ٣٤/٢٩٦ و ٣٤/٢٩٨ و ٣٤/٣٠٠ و ٣٤/٣٠٢ و ٣٤/٣٠٤ و ٣٤/٣٠٦ و ٣٤/٣٠٨ و ٣٤/٣١٠ و ٣٤/٣١٢ و ٣٤/٣١٤ و ٣٤/٣١٦ و ٣٤/٣١٨ و ٣٤/٣٢٠ و ٣٤/٣٢٢ و ٣٤/٣٢٤ و ٣٤/٣٢٦ و ٣٤/٣٢٨ و ٣٤/٣٣٠ و ٣٤/٣٣٢ و ٣٤/٣٣٤ و ٣٤/٣٣٦ و ٣٤/٣٣٨ و ٣٤/٣٤٠ و ٣٤/٣٤٢ و ٣٤/٣٤٤ و ٣٤/٣٤٦ و ٣٤/٣٤٨ و ٣٤/٣٥٠ و ٣٤/٣٥٢ و ٣٤/٣٥٤ و ٣٤/٣٥٦ و ٣٤/٣٥٨ و ٣٤/٣٦٠ و ٣٤/٣٦٢ و ٣٤/٣٦٤ و ٣٤/٣٦٦ و ٣٤/٣٦٨ و ٣٤/٣٧٠ و ٣٤/٣٧٢ و ٣٤/٣٧٤ و ٣٤/٣٧٦ و ٣٤/٣٧٨ و ٣٤/٣٨٠ و ٣٤/٣٨٢ و ٣٤/٣٨٤ و ٣٤/٣٨٦ و ٣٤/٣٨٨ و ٣٤/٣٩٠ و ٣٤/٣٩٢ و ٣٤/٣٩٤ و ٣٤/٣٩٦ و ٣٤/٣٩٨ و ٣٤/٤٠٠ و ٣٤/٤٠٢ و ٣٤/٤٠٤ و ٣٤/٤٠٦ و ٣٤/٤٠٨ و ٣٤/٤١٠ و ٣٤/٤١٢ و ٣٤/٤١٤ و ٣٤/٤١٦ و ٣٤/٤١٨ و ٣٤/٤٢٠ و ٣٤/٤٢٢ و ٣٤/٤٢٤ و ٣٤/٤٢٦ و ٣٤/٤٢٨ و ٣٤/٤٣٠ و ٣٤/٤٣٢ و ٣٤/٤٣٤ و ٣٤/٤٣٦ و ٣٤/٤٣٨ و ٣٤/٤٤٠ و ٣٤/٤٤٢ و ٣٤/٤٤٤ و ٣٤/٤٤٦ و ٣٤/٤٤٨ و ٣٤/٤٥٠ و ٣٤/٤٥٢ و ٣٤/٤٥٤ و ٣٤/٤٥٦ و ٣٤/٤٥٨ و ٣٤/٤٦٠ و ٣٤/٤٦٢ و ٣٤/٤٦٤ و ٣٤/٤٦٦ و ٣٤/٤٦٨ و ٣٤/٤٧٠ و ٣٤/٤٧٢ و ٣٤/٤٧٤ و ٣٤/٤٧٦ و ٣٤/٤٧٨ و ٣٤/٤٨٠ و ٣٤/٤٨٢ و ٣٤/٤٨٤ و ٣٤/٤٨٦ و ٣٤/٤٨٨ و ٣٤/٤٩٠ و ٣٤/٤٩٢ و ٣٤/٤٩٤ و ٣٤/٤٩٦ و ٣٤/٤٩٨ و ٣٤/٥٠٠ و ٣٤/٥٠٢ و ٣٤/٥٠٤ و ٣٤/٥٠٦ و ٣٤/٥٠٨ و ٣٤/٥١٠ و ٣٤/٥١٢ و ٣٤/٥١٤ و ٣٤/٥١٦ و ٣٤/٥١٨ و ٣٤/٥٢٠ و ٣٤/٥٢٢ و ٣٤/٥٢٤ و ٣٤/٥٢٦ و ٣٤/٥٢٨ و ٣٤/٥٣٠ و ٣٤/٥٣٢ و ٣٤/٥٣٤ و ٣٤/٥٣٦ و ٣٤/٥٣٨ و ٣٤/٥٤٠ و ٣٤/٥٤٢ و ٣٤/٥٤٤ و ٣٤/٥٤٦ و ٣٤/٥٤٨ و ٣٤/٥٥٠ و ٣٤/٥٥٢ و ٣٤/٥٥٤ و ٣٤/٥٥٦ و ٣٤/٥٥٨ و ٣٤/٥٦٠ و ٣٤/٥٦٢ و ٣٤/٥٦٤ و ٣٤/٥٦٦ و ٣٤/٥٦٨ و ٣٤/٥٧٠ و ٣٤/٥٧٢ و ٣٤/٥٧٤ و ٣٤/٥٧٦ و ٣٤/٥٧٨ و ٣٤/٥٨٠ و ٣٤/٥٨٢ و ٣٤/٥٨٤ و ٣٤/٥٨٦ و ٣٤/٥٨٨ و ٣٤/٥٩٠ و ٣٤/٥٩٢ و ٣٤/٥٩٤ و ٣٤/٥٩٦ و ٣٤/٥٩٨ و ٣٤/٦٠٠ و ٣٤/٦٠٢ و ٣٤/٦٠٤ و ٣٤/٦٠٦ و ٣٤/٦٠٨ و ٣٤/٦١٠ و ٣٤/٦١٢ و ٣٤/٦١٤ و ٣٤/٦١٦ و ٣٤/٦١٨ و ٣٤/٦٢٠ و ٣٤/٦٢٢ و ٣٤/٦٢٤ و ٣٤/٦٢٦ و ٣٤/٦٢٨ و ٣٤/٦٣٠ و ٣٤/٦٣٢ و ٣٤/٦٣٤ و ٣٤/٦٣٦ و ٣٤/٦٣٨ و ٣٤/٦٤٠ و ٣٤/٦٤٢ و ٣٤/٦٤٤ و ٣٤/٦٤٦ و ٣٤/٦٤٨ و ٣٤/٦٥٠ و ٣٤/٦٥٢ و ٣٤/٦٥٤ و ٣٤/٦٥٦ و ٣٤/٦٥٨ و ٣٤/٦٦٠ و ٣٤/٦٦٢ و ٣٤/٦٦٤ و ٣٤/٦٦٦ و ٣٤/٦٦٨ و ٣٤/٦٧٠ و ٣٤/٦٧٢ و ٣٤/٦٧٤ و ٣٤/٦٧٦ و ٣٤/٦٧٨ و ٣٤/٦٨٠ و ٣٤/٦٨٢ و ٣٤/٦٨٤ و ٣٤/٦٨٦ و ٣٤/٦٨٨ و ٣٤/٦٩٠ و ٣٤/٦٩٢ و ٣٤/٦٩٤ و ٣٤/٦٩٦ و ٣٤/٦٩٨ و ٣٤/٧٠٠ و ٣٤/٧٠٢ و ٣٤/٧٠٤ و ٣٤/٧٠٦ و ٣٤/٧٠٨ و ٣٤/٧١٠ و ٣٤/٧١٢ و ٣٤/٧١٤ و ٣٤/٧١٦ و ٣٤/٧١٨ و ٣٤/٧٢٠ و ٣٤/٧٢٢ و ٣٤/٧٢٤ و ٣٤/٧٢٦ و ٣٤/٧٢٨ و ٣٤/٧٣٠ و ٣٤/٧٣٢ و ٣٤/٧٣٤ و ٣٤/٧٣٦ و ٣٤/٧٣٨ و ٣٤/٧٤٠ و ٣٤/٧٤٢ و ٣٤/٧٤٤ و ٣٤/٧٤٦ و ٣٤/٧٤٨ و ٣٤/٧٥٠ و ٣٤/٧٥٢ و ٣٤/٧٥٤ و ٣٤/٧٥٦ و ٣٤/٧٥٨ و ٣٤/٧٦٠ و ٣٤/٧٦٢ و ٣٤/٧٦٤ و ٣٤/٧٦٦ و ٣٤/٧٦٨ و ٣٤/٧٧٠ و ٣٤/٧٧٢ و ٣٤/٧٧٤ و ٣٤/٧٧٦ و ٣٤/٧٧٨ و ٣٤/٧٨٠ و ٣٤/٧٨٢ و ٣٤/٧٨٤ و ٣٤/٧٨٦ و ٣٤/٧٨٨ و ٣٤/٧٩٠ و ٣٤/٧٩٢ و ٣٤/٧٩٤ و ٣٤/٧٩٦ و ٣٤/٧٩٨ و ٣٤/٨٠٠ و ٣٤/٨٠٢ و ٣٤/٨٠٤ و ٣٤/٨٠٦ و ٣٤/٨٠٨ و ٣٤/٨١٠ و ٣٤/٨١٢ و ٣٤/٨١٤ و ٣٤/٨١٦ و ٣٤/٨١٨ و ٣٤/٨٢٠ و ٣٤/٨٢٢ و ٣٤/٨٢٤ و ٣٤/٨٢٦ و ٣٤/٨٢٨ و ٣٤/٨٣٠ و ٣٤/٨٣٢ و ٣٤/٨٣٤ و ٣٤/٨٣٦ و ٣٤/٨٣٨ و ٣٤/٨٤٠ و ٣٤/٨٤٢ و ٣٤/٨٤٤ و ٣٤/٨٤٦ و ٣٤/٨٤٨ و ٣٤/٨٥٠ و ٣٤/٨٥٢ و ٣٤/٨٥٤ و ٣٤/٨٥٦ و ٣٤/٨٥٨ و ٣٤/٨٦٠ و ٣٤/٨٦٢ و ٣٤/٨٦٤ و ٣٤/٨٦٦ و ٣٤/٨٦٨ و ٣٤/٨٧٠ و ٣٤/٨٧٢ و ٣٤/٨٧٤ و ٣٤/٨٧٦ و ٣٤/٨٧٨ و ٣٤/٨٨٠ و ٣٤/٨٨٢ و ٣٤/٨٨٤ و ٣٤/٨٨٦ و ٣٤/٨٨٨ و ٣٤/٨٩٠ و ٣٤/٨٩٢ و ٣٤/٨٩٤ و ٣٤/٨٩٦ و ٣٤/٨٩٨ و ٣٤/٩٠٠ و ٣٤/٩٠٢ و ٣٤/٩٠٤ و ٣٤/٩٠٦ و ٣٤/٩٠٨ و ٣٤/٩١٠ و ٣٤/٩١٢ و ٣٤/٩١٤ و ٣٤/٩١٦ و ٣٤/٩١٨ و ٣٤/٩٢٠ و ٣٤/٩٢٢ و ٣٤/٩٢٤ و ٣٤/٩٢٦ و ٣٤/٩٢٨ و ٣٤/٩٣٠ و ٣٤/٩٣٢ و ٣٤/٩٣٤ و ٣٤/٩٣٦ و ٣٤/٩٣٨ و ٣٤/٩٤٠ و ٣٤/٩٤٢ و ٣٤/٩٤٤ و ٣٤/٩٤٦ و ٣٤/٩٤٨ و ٣٤/٩٥٠ و ٣٤/٩٥٢ و ٣٤/٩٥٤ و ٣٤/٩٥٦ و ٣٤/٩٥٨ و ٣٤/٩٦٠ و ٣٤/٩٦٢ و ٣٤/٩٦٤ و ٣٤/٩٦٦ و ٣٤/٩٦٨ و ٣٤/٩٧٠ و ٣٤/٩٧٢ و ٣٤/٩٧٤ و ٣٤/٩٧٦ و ٣٤/٩٧٨ و ٣٤/٩٨٠ و ٣٤/٩٨٢ و ٣٤/٩٨٤ و ٣٤/٩٨٦ و ٣٤/٩٨٨ و ٣٤/٩٩٠ و ٣٤/٩٩٢ و ٣٤/٩٩٤ و ٣٤/٩٩٦ و ٣٤/٩٩٨ و ٣٤/١٠٠٠ و ٣٤/١٠٠٢ و ٣٤/١٠٠٤ و ٣٤/١٠٠٦ و ٣٤/١٠٠٨ و ٣٤/١٠١٠ و ٣٤/١٠١٢ و ٣٤/١٠١٤ و ٣٤/١٠١٦ و ٣٤/١٠١٨ و ٣٤/١٠٢٠ و ٣٤/١٠٢٢ و ٣٤/١٠٢٤ و ٣٤/١٠٢٦ و ٣٤/١٠٢٨ و ٣٤/١٠٣٠ و ٣٤/١٠٣٢ و ٣٤/١٠٣٤ و ٣٤/١٠٣٦ و ٣٤/١٠٣٨ و ٣٤/١٠٤٠ و ٣٤/١٠٤٢ و ٣٤/١٠٤٤ و ٣٤/١٠٤٦ و ٣٤/١٠٤٨ و ٣٤/١٠٥٠ و ٣٤/١٠٥٢ و ٣٤/١٠٥٤ و ٣٤/١٠٥٦ و ٣٤/١٠٥٨ و ٣٤/١٠٦٠ و ٣٤/١٠٦٢ و ٣٤/١٠٦٤ و ٣٤/١٠٦٦ و ٣٤/١٠٦٨ و ٣٤/١٠٧٠ و ٣٤/١٠٧٢ و ٣٤/١٠٧٤ و ٣٤/١٠٧٦ و ٣٤/١٠٧٨ و ٣٤/١٠٨٠ و ٣٤/١٠٨٢ و ٣٤/١٠٨٤ و ٣٤/١٠٨٦ و ٣٤/١٠٨٨ و ٣٤/١٠٩٠ و ٣٤/١٠٩٢ و ٣٤/١٠٩٤ و ٣٤/١٠٩٦ و ٣٤/١٠٩٨ و ٣٤/١١٠٠ و ٣٤/١١٠٢ و ٣٤/١١٠٤ و ٣٤/١١٠٦ و ٣٤/١١٠٨ و ٣٤/١١١٠ و ٣٤/١١١٢ و ٣٤/١١١٤ و ٣٤/١١١٦ و ٣٤/١١١٨ و ٣٤/١١٢٠ و ٣٤/١١٢٢ و ٣٤/١١٢٤ و ٣٤/١١٢٦ و ٣٤/١١٢٨ و ٣٤/١١٣٠ و ٣٤/١١٣٢ و ٣٤/١١٣٤ و ٣٤/١١٣٦ و ٣٤/١١٣٨ و ٣٤/١١٤٠ و ٣٤/١١٤٢ و ٣٤/١١٤٤ و ٣٤/١١٤٦ و ٣٤/١١٤٨ و ٣٤/١١٥٠ و ٣٤/١١٥٢ و ٣٤/١١٥٤ و ٣٤/١١٥٦ و ٣٤/١١٥٨ و ٣٤/١١٦٠ و ٣٤/١١٦٢ و ٣٤/١١٦٤ و ٣٤/١١٦٦ و ٣٤/١١٦٨ و ٣٤/١١٧٠ و ٣٤/١١٧٢ و ٣٤/١١٧٤ و ٣٤/١١٧٦ و ٣٤/١١٧٨ و ٣٤/١١٨٠ و ٣٤/١١٨٢ و ٣٤/١١٨٤ و ٣٤/١١٨٦ و ٣٤/١١٨٨ و ٣٤/١١٩٠ و ٣٤/١١٩٢ و ٣٤/١١٩٤ و ٣٤/١١٩٦ و ٣٤/١١٩٨ و ٣٤/١٢٠٠ و ٣٤/١٢٠٢ و ٣٤/١٢٠٤ و ٣٤/١٢٠٦ و ٣٤/١٢٠٨ و ٣٤/١٢١٠ و ٣٤/١٢١٢ و ٣٤/١٢١٤ و ٣٤/١٢١٦ و ٣٤/١٢١٨ و ٣٤/١٢٢٠ و ٣٤/١٢٢٢ و ٣٤/١٢٢٤ و ٣٤/١٢٢٦ و ٣٤/١٢٢٨ و ٣٤/١٢٣٠ و ٣٤/١٢٣٢ و ٣٤/١٢٣٤ و ٣٤/١٢٣٦ و ٣٤/١٢٣٨ و ٣٤/١٢٤٠ و ٣٤/١٢٤٢ و ٣٤/١٢٤٤ و ٣٤/١٢٤٦ و ٣٤/١٢٤٨ و ٣٤/١٢٥٠ و ٣٤/١٢٥٢ و ٣٤/١٢٥٤ و ٣٤/١٢٥٦ و ٣٤/١٢٥٨ و ٣٤/١٢٦٠ و ٣٤/١٢٦٢ و ٣٤/١٢٦٤ و ٣٤/١٢٦٦ و ٣٤/١٢٦٨ و ٣٤/١٢٧٠ و ٣٤/١٢٧٢ و ٣٤/١٢٧٤ و ٣٤/١٢٧٦ و ٣٤/١٢٧٨ و ٣٤/١٢٨٠ و ٣٤/١٢٨٢ و ٣٤/١٢٨٤ و ٣٤/١٢٨٦ و ٣٤/١٢٨٨ و ٣٤/١٢٩٠ و ٣٤/١٢٩٢ و ٣٤/١٢٩٤ و ٣٤/١٢٩٦ و ٣٤/١٢٩٨ و ٣٤/١٣٠٠ و ٣٤/١٣٠٢ و ٣٤/١٣٠٤ و ٣٤/١٣٠٦ و ٣٤/١٣٠٨ و ٣٤/١٣١٠ و ٣٤/١٣١٢ و ٣٤/١٣١٤ و ٣٤/١٣١٦ و ٣٤/١٣١٨ و ٣٤/١٣٢٠ و ٣٤/١٣٢٢ و ٣٤/١٣٢٤ و ٣٤/١٣٢٦ و ٣٤/١٣٢٨ و ٣٤/١٣٣٠ و ٣٤/١٣٣٢ و ٣٤/١٣٣٤ و ٣٤/١٣٣٦ و ٣٤/١٣٣٨ و ٣٤/١٣٤٠ و ٣٤/١٣٤٢ و ٣٤/١٣٤٤ و ٣٤/١٣٤٦ و ٣٤/١٣٤٨ و ٣٤/١٣٥٠ و ٣٤/١٣٥٢ و ٣٤/١٣٥٤ و ٣٤/١٣٥٦ و ٣٤/١٣٥٨ و ٣٤/١٣٦٠ و ٣٤/١٣٦٢ و ٣٤/١٣٦٤ و ٣٤/١٣٦٦ و ٣٤/١٣٦٨ و ٣٤/١٣٧٠ و ٣٤/١٣٧٢ و ٣٤/١٣٧٤ و ٣٤/١٣٧٦ و ٣٤/١٣٧٨ و ٣٤/١٣٨٠ و ٣٤/١٣٨٢ و ٣٤/١٣٨٤ و ٣٤/١٣٨٦ و ٣٤/١٣٨٨ و ٣٤/١٣٩٠ و ٣٤/١٣٩٢ و ٣٤/١٣٩٤ و ٣٤/١٣٩٦ و ٣٤/١٣٩٨ و ٣٤/١٤٠٠ و ٣٤/١٤٠٢ و ٣٤/١٤٠٤ و ٣٤/١٤٠٦ و ٣٤/١٤٠٨ و ٣٤/١٤١٠ و ٣٤/١٤١٢ و ٣٤/١٤١٤ و ٣٤/١٤١٦ و ٣٤/١٤١٨ و ٣٤/١٤٢٠ و ٣٤/١٤٢٢ و ٣٤/١٤٢٤ و ٣٤/١٤٢٦ و ٣٤/١٤٢٨ و ٣٤/١٤٣٠ و ٣٤/١٤٣٢ و ٣٤/١٤٣٤ و ٣٤/١٤٣٦ و ٣٤/١٤٣٨ و ٣٤/١٤٤٠ و ٣٤/١٤٤٢ و ٣٤/١٤٤٤ و ٣٤/١٤٤٦ و ٣٤/١٤٤٨ و ٣٤/١٤٥٠ و ٣٤/١٤٥٢ و ٣٤/١٤٥٤ و ٣٤/١٤٥٦ و ٣٤/١٤٥٨ و ٣٤/١٤٦٠ و ٣٤/١٤٦٢ و ٣٤/١٤٦٤ و ٣٤/١٤٦٦ و ٣٤/١٤٦٨ و ٣٤/١٤٧٠ و ٣٤/١٤٧٢ و ٣٤/١٤٧٤ و ٣٤/١٤٧٦ و ٣٤/١٤٧٨ و ٣٤/١٤٨٠ و ٣٤/١٤٨٢ و ٣٤/١٤٨٤ و ٣٤/١٤٨٦ و ٣٤/١٤٨٨ و ٣٤/١٤٩٠ و ٣٤/١٤٩٢ و ٣٤/١٤٩٤ و ٣٤/١٤٩٦ و ٣٤/١٤٩٨ و ٣٤/١٥٠٠ و ٣٤/١٥٠٢ و ٣٤/١٥٠٤ و ٣٤/١٥٠٦ و ٣٤/١٥٠٨ و ٣٤/١٥١٠ و ٣٤/١٥١٢ و ٣٤/١٥١٤ و ٣٤/١٥١٦ و ٣٤/١٥١٨ و ٣٤/١٥٢٠ و ٣٤/١٥٢٢ و ٣٤/١٥٢٤ و ٣٤/١٥٢٦ و ٣٤/١٥٢٨ و ٣٤/١٥٣٠ و ٣٤/١٥٣٢ و ٣٤/١٥٣٤ و ٣٤/١٥٣٦ و ٣٤/١٥٣٨ و ٣٤/١٥٤٠ و ٣٤/١٥٤٢ و ٣٤/١٥٤٤ و ٣٤/١٥٤٦ و ٣٤/١٥٤٨ و ٣٤/١٥٥٠ و ٣٤/١٥٥٢ و ٣٤/١٥٥٤ و ٣٤/١٥٥٦ و ٣٤/١٥٥٨ و ٣٤/١٥٦٠ و ٣٤/١٥٦٢ و ٣٤/١٥٦٤ و ٣٤/١٥٦٦ و ٣٤/١٥٦٨ و ٣٤/١٥٧٠ و ٣٤/١٥٧٢ و ٣٤/١٥٧٤ و ٣٤/١٥٧٦ و ٣٤/١٥٧٨ و ٣٤/١٥٨٠ و ٣٤/١٥٨٢ و ٣

عبد كبير منهم ، وكان له أثر ظاهر في شخصيته الثقافية .^(٤٥)

ولن نستطيع أن نحضي بهذا مع شيخ أبي الفرج لكنزهم ، ولكل منهم مقام من العلم وموضع فيه ، ومنهم جعفر بن قدامة الناقد^(٤٦) (٣١٩ هـ) ، وقدامة بن جعفر (٣٣٦ هـ)^(٤٧) الناقد المعروف ، وجعفة البرمكي^(٤٨) (٢٧٤ هـ) الشاعر ونديم ابن المعتز ، ومحمد بن خلف المزياني^(٤٩) (٣٠٩ هـ) الرواية الأديب المصنف ، وإبراهيم نفلويه^(٥٠) (٣٧٣ هـ) تلميذ تلعب والميرد ، ومحمد بن جعفر الصيدلاني صهر الميرد وراوته^(٥١) ، والحرمي ، الملا وأحمد بن سليمان الطوسي اللذان أجازاه برواية كتب كثيرة أهمها كتاب الزبير بن بكار وأخباره^(٥٢) وابن أبي الأزر الذي أجازاه برواية كتاب حماد بن اسحق الموصل الذي يأنثر على أبيه^(٥٣) والحسن بن علي سبله إلى مرويات ابن مهرويه وابن الكلبي^(٥٤) ، وحبيب بن نصر الملهني وأحمد بن عبد العزيز الجوهري اللذان أجازاه برواية كتب عمر بن شبة وأخباره^(٥٥) وغيرهم من الأخباريين من أمثال اسماعيل بن يونس^(٥٦) ، ورضوان بن أحمد الصيدلاني^(٥٧) وأبي الحسن

اليمن وعبد الله بن موسى الهادي وغيرهم ، وأجازاه برواية كتابه و المغناني و قرامة عليه^(٥٨) .

ومنهم أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري (٣٧٨ هـ) وكان مثل سابقه علما بالغة والأدب والشعر ، ولم تعرف له زلة^(٥٩) لدى معاصريه ، وقد روى عنه أخبارا كثيرة ، مما أجاز بروايتها عنه^(٦٠) .

ومنهم أبو بكر محمد بن حديد (٢٢٣ - ٣٢١ هـ) وكان رأس أهل العلم ، والمتقدم في الحفظ واللغة والأنساب وأشعار العرب^(٦١) ورد بشداد بعد أن أسن ، وروى عنه خلق منهم أبو سعيد السيرافي ، وأبو عبيد الله المزني وأبو الفرج الأصمغاني^(٦٢) وروى عنه معظم ما تمثله من أخبار أبي حاتم السجستاني والرياشي والتوسي عن أبي حبيدة والأصمعي وطبقته ، كما أجازاه برواية كتاب النسب لابن الكلبي وغيره .^(٦٣)

ومن هؤلاء الشيوخ أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (٣٣٥ هـ) صاحب أخبار أبي تمام و و الأورق و و أدب الكتائب وغيرها ، وصانع دواوين أكثر من خمسة عشر شاعرا من المحدثين . وقد روى عنه أخبار

(٣٩) الألفي : ٩٥/٢ و ٢٢٤/٦ و ١٩٧/٦ و انظر أخبار هؤلاء للشعر في الألفي

(٤٠) الفهرست : ص ١١٨ و انظر مجموع الأديب : ٣٠٨/١٨

(٤١) الألفي : ٥٧/٤ و ١٣٣/٥ و ١٧٢/٣ و ٩٧/١٩ و مواضع كثيرة (٤٦) مجموع الفهرست : ص ٤٩١

(٤٢) مجموع الأديب : ١٦٨/١٨ و انظر بروج الذهب : ٤٢٠/٤ و المختصر : ١٠٠/٣ و الفهرست ٩٧

(٤٣) الألفي : ١٥٨/٢ و ما بعدها ، ٣٠٢/٤ و ما بعدها ، ٢١٠/١١ و ما بعدها ، ٥٦/١٦ و ما بعدها . و انظر راجع في تاريخ مراك في أثر الأنباري وابن حديد في مرقبه : الفهرست ٢٩٩/١ . وليس هذا الرأي ما يروى في نظرات الأركان خلد الشيعان من أعلم رجال العصر واقتضا تلك .

(٤٤) الفهرست : ص ٢٢١ و الروايات ٣٩٦/١ و انظر مقدمة حيروت لأخبار الفراء المحدثين للصيدلي إذ ذكر أن أبا الفرج روى عنه حوالي ٣٠٠ خبر في ألقته . و انظر أخبار أبي تمام في الألفي ٢٨٢/١٦ - ٣٩٦ و قد روى عنه في أخبار أبي تمام للفهرست : ص ٣ - ٥٦ . و انظر أخبار البحري والبياس بن الاسف وإبراهيم بن البياس وأشعار الخلفاء الميسرين والأعلام وغيرهم من المحدثين في الألفي مروة عن الصولي

(٤٥) تاريخ بغداد : ٢٠٥/٧ و الألفي ١٣٦/٢٣

(٤٦) حلية المناصرة : ١٤٢/١ و المقدمة ٦/٢ و الفهرست الأفرص : ص ١٦٥ - ١٦٦ .

(٤٧) الفهرست : ص ٢١٤ - ٢١٥ و مجموع الأديب : ٢٤١/٢ - ٢٨٥ . و أبي الفرج كتاب في أخباره : كتاب الفنون : ٢٦/١ و ما لشاعر منقولة : تاريخ بغداد : ٣٩٩/١١

(٤٨) الفهرست : ص ٢١٩ - ٢٢٠ . و الألفي : ٣٠/١

(٤٩) الفهرست : ص ٨١ و الإعلان بالتاريخ : ص ١٥٣ . و الألفي : ١٧٩/١٧ (٥٢) الألفي : ١٩٣/٢ و ١٩٤/١

(٥٠) الفهرست : ص ٢٨٦ و الفهرست : ص ٢١٧ (٥٤) الألفي : ١٠٢/١٤ و ١٠٢/١٤

(٥١) م . د : ٢٠٩/١ و ٨٧/٢ و ٢٩٠/١

(٥٢) م . د : ٣٥٨/٨ و ١١٩/١ و ٢٩/١

(٥٣) م . د : ١٩٩/١٩ و ١٣٥/١٩ و ١٨١

الحديث النبوي الشريف والأدب والشعر والأخبار ، وأجازهم برواية كتبه وأخباره . ومن كبار تلامذته من المحدثين الأسماء الدار قطني أبو الحسن علي بن عمر البغدادي (٣٠٦ - ٣٨٥ هـ) روى عنه الحديث وغرائب مالك ، ولم يتعرض له (١٧٦) ، ومحمد ابن أبي الفوارس (٣٣٨ - ٤١٢ هـ) الحافظ الشهير (١٧٧) وعلي بن أحمد الرزاز (١٧٨) (٣٣٥ - ٤١٩ هـ) وصلي بن دوما (١٧٩) (٤٢٠ هـ) وأبراهيم بن خلد الباقرجي (١٨٠) (٣٢٥ - ٤١٠ هـ) الفقيه الشاعر للمحدث الأدب ، وأبو اسحق الطبري وعبد الله الفارسي اللذان نقلنا إلينا النسخة التي وصلت إلينا من « مقاتل الطالبين » إجازة عنه (١٨١) .

ويلحق بهذه الفئة من المحدثين أحد كبار رجال الحديث بالاندلس وهو أبو زكريا يحيى بن مالك بن خالد الاندلسي (٣٧٦ هـ بقرطبة) وقد ذكر الأندلسيون أنه رحل إلى المشرق سنة (٣٤٩ هـ) مع ابنه محمد ، فسمعا في مصر والبصرة وبغداد ، ولأزم أبو زكريا إبا الفرج مدة قبل أن يعود إلى الاندلس ، ليكون من أسباب شهرة الاصفهاني فيها (١٨٢) . ومن تلاميذه من الأدباء والشعراء علي بن دينار (٣٢٣ - ٤٠٩ هـ) الشاعر الذي « شارك المتنبي في أكثر مدحيه كيف الدولة وابن العميد ، وحمل الناس عنه الأدب فأكثروا (١٨٣) ، ومن جملة ما حلوه عنه كتاب الأغاني

الأسدي ، (١٨٤) ومحمد بن عمار (١٨٥) وابن حنبل (١٨٦) وغيرهم كثير (١٨٧) من الرواة والأدباء والنقاد والمحدثين من شيوخه الذين أخذ عنهم سمعا وقرامة وإجازة ، ألوانا مختلفة من الفوائد والعلوم التي ظهر أثر تنوعها في كتب المختلفة وآثاره ، فكان بذلك موضع دهشة القدماء واستغرابهم ، فقال القطعي : « روى عن عالم كثير من العلماء بطول تعدادهم (١٨٨) وقال ابن حجر : « وكتب مالا يوصف كثرة حتى لقد اتهم ، والظاهر أنه صدوق (١٨٩) .

وقد كانت بداية مرحلة الطلب والتحصيل لديه « في حدود الثلاثمائة (١٩٠) كما ذكر ابن حجر اعتمادا على ما لاحظته من وثائق أقدم شيوخه . كما مر قبل قليل ، دون أن تكون لهذه المرحلة نهاية محددة ، إذ استمرت طوال حياته ، فكان عالما ومتعلما ، وطالبا وشيخا من كبار الشيوخ في عصره ، يقصده طلاب العلم من كل حذب وصوب .

تلاميذه :

وقد جلس أبو الفرج مجلس الشيوخ منذ وقت مبكر من حياته يعود إلى حدود سنة (٣١٣ هـ) وهي السنة التي انتهى فيها من تآليف أول كتبه « مقاساتل الطالبين » (١٩١) ثم جلس لآقارته وأملاته على تلامذته ، وصارت لمجالسه شهرة واسعة ، فقصده عدد كبير من المحدثين والأدباء والشعراء وغيرهم ، وأخذوا عنه

(١٨٤) د . م . ١٠٥ / ٤ .

(١٨٥) د . م . ١٨ / ٢٢ .

(١٨٦) د . م . ٢١٧ / ٢٣ .

(١٨٧) ومن أهم من روي عنه مكتبة أبي خليفة الجامعي الذي إجاز به رواية طبقات ابن سلام عنه ، وكتب له بذلك ، لآثار النقل من الطبقات إلى الأغانى ، وانظر مقدمة المطبق للاستاذ صبره شاك : ٣٨ / ١ .

(١٨٨) ثبوت الرواية : ٢٥١ / ٢ (٢١٢) لسان الميزان : ٢٢١ / ٤ .

(١٨٩) د . م . ٢٢١ / ٤ (٢١٥) مقاتل الطالبين : ص ١٧ وانظر ص ٢٢١ .

(١٩٠) لسان الميزان : ٢٢٢ / ٤ وانظر فهارات النصب ١١٧ / ٣ وانظر ٢٩٨ - ٢٩٨ .

(١٩١) تاريخ بغداد : ٣٨٨ / ١١ وانظر : ٣٥٢ / ١ - ٣٥٣ / ٢ والشذرات ١٣٩ / ٢ والوالي ١١٧ / ٢ .

(١٩٢) تاريخ بغداد : ٣٨٨ / ١١ - ٣٨٩ / ١١ ولسان الميزان : ١٩٦ / ٤ والشذرات : ٢١٣ / ٣ .

(١٩٣) تاريخ بغداد : ٣٩٨ / ١١ (٧٠) د . م . ٣٩٨ / ١١ وانظر ١٨٩ / ٦ - ١٩١ .

(١٩٤) انظر الفهارات ص ٢ .

(١٩٥) انظر مسجم الأديب : ١٢٩ / ١٣ ، ورواية للمفلس : ص ٥٠٧ - ٥٠٨ ، وفتح الطب : ١٥١ / ٢ .

(١٩٦) مسجم الأديب : ٢٤٥ / ١٤ وانظر ٢١٤ / ١٧ - ولسان الميزان : ٤٣ / ٥ والوالي ٨٢ / ٢ .

علاقاته :

ولم تكن علاقة أبي الفرج مقصورة على شيوخه وتلامذته ، وإنما تتجاوزهم الى غيرهم من أصحابه ومعاصريه من الأدباء ، والوزراء والكتاب ، وصل رأسهم الوزير المهلب أبي محمد الحسن بن محمد المهلب (٢٩١ - ٣٥٢ هـ) وزير معتز الدولة البويهي وأحد الشعراء والكتاب في عصره وقد كان له مجلس مشهور ضم إليه فيه عددا كبيرا من العلماء والأدباء والشعراء ، فقصده المتنبّي حين وُزِدَ بغداد ، وكان أبو الفرج رأس هذا المجلس على الدوام اذ كانت صحبته له قبل الوزارة ويمدحا الى أن فرق بينهما الموت^(٨٠) . وحين تولى المهلب الوزارة سنة (٣٣٩ هـ) اختاره في كل شيء مريح^(٨١) وصار نديبه ومساعره ، ورأس مجلسه ، وكان من ثمرات هذه العلاقة آثار كثيرة في مؤلفات أبي الفرج وأشعاره .

ومن أصحابه وزملائه في هذا المجلس أبو القاسم التنوخي علي بن محمد (٣٤٢ هـ) وكان من أعيان أهل العلم والأدب ، وافر الكرم ، وحسن الشم ، وكان يتقصد القضاء ، ولأبي الفرج أبيات فيه تدل على ميله تقديره له وإكباره إياه .^(٨٢)

كما كان أبو اسحق الصائبي إبراهيم بن هلال (٣٨٤ هـ) من كتاب المهلب ، وزملاء أبي الفرج في ندوته ، ومن جملة أصحابه مع الذين يقصصونه في داره ،

الذي أجازه أبو الفرج بروايته عنه ، وكان يباهي بذلك ويقول : « قرأت على أبي الفرج الأصفهاني جميع كتاب الأغاني »^(٨٣) .

ولم يكن محمد بن أحمد المغربي راوية المتنبّي ، أقل شهرة من ابن دينار في عصره ، وهو أحد الأئمة الأدباء ، والأعيان الشعراء ، خدم سيف الدولة ، ولقي المتنبّي ، وصنف تصانيف حسنة ، وجالس المصاحب بن عباد ، ولقي أيضا الفرج الأصفهاني ، وروى عنه ، وكانت له معه أخبار^(٨٤) . ومن هذه الفقه من تلامذته محمد بن الحسن الحافقي (٣٨٨ هـ) صاحب « حلية المحاضرة » و « الرسالة الموضحة » و « الحاقية » وغيرها ، وقد روى فيها عن أبي الفرج فاكتر^(٨٥) . وقرأ علي بن إبراهيم بن محمد الشعبي كتاب الأغاني عليه ، وأجازه بروايته عنه ، ف وقعت هذه الاجازة متصلة إليه الى ياقوت الحموي كما ذكر في معجمه^(٨٦) .

كما قرأ عليه أبو علي الحسن بن علي بن محمد التنوخي (٣٢٧ - ٣٨٤ هـ) معظم كتبه وأكثر النفل من الأغاني بإجازة عن أبي الفرج وقرامة عليه ، اذ كان من زواد مجلسه^(٨٧) . كما كان أبوه أبو القاسم التنوخي (٣٤٢ هـ) أحد أصحابه وزملائه في ندوة الوزير المهلب^(٨٨) .

ومن تلامذته عدد آخر من العلماء والأدباء الذين أخذوا عنه ، ورووا عنه ، وأخباره بكتبه وآثاره ، فكان منهم المحدث المشهور ، والأديب الناقد ، والشاعر الفحل .

(٧٤) معجم الأدباء : ٢٤٨/١٤ .

(٧٥) م : ١٣٧/١٧ ، ١٢٨ : وانظر الفراء : ٦٨/٢ ، والصحح للنبي : ص ٢٦٩

(٧٦) النظر مقدمة حلية للمحاضرة : ١٢/١ ، ١٢/٢ ، ٨٥ و ٩٠ . والمواضع : ص ١٤

(٧٧) معجم الأدباء : ٢١٩/١٢ ، ٢١٨

(٧٨) م : ١٢٩/١٣ ، وانظر الفرج بعد الشما : ٣٥٠/١ ، ٣٥٣ و ٣٩٤ ومواضع كثيرة

(٧٩) وسورة الحديث عنه .

(٨٠) معجم الأدباء : ١٠٥/١٣ ، وانظر ترجمته فيه : ١١٨/٩ وجملة الشعر : ٢٤٣/٢ ، وقبليات : ٢٥٤/١

(٨١) معجم الأدباء : ١٠٥/١٣

(٨٢) جملة الشعر : ٩٦/٣ .

(٨٣) جملة الشعر : ٣٢٥/٢ ، والفرغ بغداد : ٧٨ - ٧٧ ، ١٢/١٢ ، ١٢٧ : وفي لعمري فيه : جملة الشعر : ١١٢/٣ (ط بيروت) ١٠٠/٢ (ط

معصر) .

أصحابه من الأدباء إذ كانت متدلي لهم ومتصفا ، فكان على صلة بعدد من الوراقين فيها ، من أمثال أبي الفتح الوراق ، وابن التميم صاحب الفهرست وغيرها ، ورويت عنه بعض الأخبار التي دارت في تلك الأسواق^(٨٦) .

وأذا ما تجاوزنا علاقته بأدباء عصره من أصحابه في مجلس الوزير المهملني وغيرهم ، فالتنا نجد له بعض الآثار التي تدل على علاقته بعدد من رجال الحكم والسياسة في عصره ، وتكشف عن مواقفه من أحداث هذا العصر المضطربة .

وقد ارتبطت علاقته بهم بصلته بالوزير المهملني بروابط وثيقة ، إذ وجدناه يجهو أبا عبد الله البريدي (٣٣٣ هـ) هجاء لاذعا ، ويؤنب الرافض على توليته الوزارة في قصيدة نافلت أبياتها على المائة بيت ، ومطلعا^(٨٧) .

يساء اسقطي وسا أرض ميدي
قد تولي الوزارة ابن السريدي
وكان ذلك سنة (٣٣٧ هـ) على ما قال ياقوت ، أو سنة (٣٤٠ هـ) على ما ذكر صاحب الفخري ، وكان الصراع أبان هذه الفترة محتلبا بين البريديين والحمدانيين واليوبيين قصد الاستيلاء على مقاليد الأمور في بغداد ، إلى أن تم ذلك للبريديين إذ دخلوها سنة (٣٣٤ هـ) وكان المهملني أول الداخلين إليها ، فأخذ البيعة لمز الدولة وأعوانه من الخليفة ، ولم ينس هذا الموقف لأبي الفرج بعد ذلك^(٨٨) كما لم ينس له موقفه من

كأبي علي الانباري الأديب ، وأبي العلاء صاعد خليفة المهملني^(٨٩) .

ويدون أن صلته بأبي سعيد السمراني (٣٦٨ هـ) قد ساءت في بعض الأوقات فوجدناه يجهو بيتين من شعره ، ويعرض فيها بعلمه ونحوه^(٩٠) كما وجدنا له هجاء مقدها في القاضي الإلجي إذ التمس منه عصا يتوكأ عليها في يوم ماطر فحبسها عنه ، فهجاء بأبيات من شعره^(٩١) ولستنا نعرف سببا لخلافه مع علي بن هرون للتجم (٣٥٢ هـ) وابنه هرون ، وقد كان من آثاره ثلاثة كتب ، منها كتابان لأبي الفرج هما « الفرق والمعار بين الأوفاد والأحراس » و« صفة هارون » وألف على كتابا في الرد عليه أسماء و« اللفظ المحيط بنقض ما لفظ به القيط »^(٩٢) .

والتي أبو الفرج بالتمني (٣٥٤ هـ) في مجلس الوزير المهملني ، وكانت له معه مساجلة مذكورة وجدناه بعدها يتردد على مجلسه الذي كان يقبله في بغداد أثناء مقامه فيها^(٩٣) .

كما كان يتردد على مجلس أبي بكر محمد بن الحسن المقسم « أحد القراء بمدينة السلام ، وكان عالما باللغة والشعر » وتوفي سنة (٣٦٢ هـ) وذكّرت له عدة كتب وتآليف في فنون مختلفة^(٩٤) وكان لأبي الفرج نفسه مجلس معروف يرتاده أصحابه من الأدباء والكتّاب ، ويقرأ عليه فيه تلازمته ما كانوا يقرأون^(٩٥) .

وربما وجدناه في ذكاكين الوراقين وأصولهم مع بعض

(٨٤) مجمع الأدباء : ٢٩/٢ والفهرست : ص ١٩٩ - ٢٠٠ وقصة الأعر : ٢٤٦/٢ ويعلد القصص : ٩٢/٢ ، ثم مجمع الأدباء : ١٠٠/١٣ و ١٠٠/٤ .

(٨٥) قصة الأعر : ١٠٠/٣ ، والفهرست : ص ٩٩ ورواها : ١٨٧ والفهرست : ١/٢٤٩ .

(٨٦) قصة الأعر : ١٣/٣ وطبروت ، مجمع الأدباء : ١٣/١٣٢ .

(٨٧) الفهرست : ص ١٧٣ و ٦١٣ .

(٨٨) الواضع : ص ١٤ وخرقة الأديب : ٣٨٥/١ وأبى الفراء : ص ٢٨ .

(٨٩) الفهرست : ص ٥٥ وأبى الفراء : ص ٦٠ .

(٩٠) مجمع الأدباء : ١١٩/١٣ .

(٩١) مجمع الأدباء : ١١٢/١٣ والفهرست : ص ٢٠٩ .

(٩٢) مجمع الأدباء : ١٢٧/١٣ ، ١٢٨ ، والفخري : ص ٢٥٢ .

(٩٣) والفهرست : ص ٣٤٥ وما بعدها ، والفهرست : ١١٢/٣ وتاريخ الإسلام السياسي : ٤٣/٣ ، ١١٥ ، والفهرست : ٣١/٣١ وقد نصب الدكتور خلف آل الفهرست أن سبب الخلاف بينه وبين البريدي يعود إلى تجاوزهما في الحدود بغداد ، مع أن ذكر أبي الفرج كانت ملازمة لدار الفتح البريدي وليس أبي عبد الله ، وليس بذلك أي دليل على تلك الخلافات المفترضة أو الزعم ، والفتحية في نظرها بعد من تلك كما أوضحنا بكلام شديد ، والفهرست : ص ٩٠ .

من شعره - وكان عسنا - يمدحه بها ، ويذكر مجد قومه بني أمية^(٩٨) . كما بحث إلى سيف الدولة الحمداني في حلب بنسخة أخرى من الأغاني ، وناقضه له ألف دينار^(٩٩) و « ولا بلغ ذلك الصباح بن عباد قال : لقد قصر سيف الدولة ، وأنه ليستأهل أضيافها »^(١٠٠) .

ومع أن هذه الأخبار لا تدل على صلته المباشرة بالاندلسيين أو سيف الدولة أو الصباح بن عباد إلا أن معظم المعاصرين يؤكدون هذه الصلات ويعملونه ندما لهم ، وأحد شعرائهم ، ويتنقلون به بين معاليهم وبلدانهم .

علاقات ومهية ورحلات عيالية

وأصل هذا التخطيط يعود إلى دائرة المعارف الإسلامية ، وبعض المستشرقين وما تابعهم في ذلك من الدارسين ، فقال كاتب مادة أبي الفرج في دائرة المعارف الإسلامية : « وعاش حيشة الأدب الجوال ، ونال رعاية سيف الدولة وابن عباد والمهلي . . . كما نال رعاية الأمويين في الأندلس ، مع أنه لم يسع اليهم بشخصه »^(١٠١) وأكد بروكلمان كلامه هذا من جديد في تاريخه وزاد عليه أنه « كان يتأدم سيف الدولة ، كما وجننا^(١٠٢) عند وزير بني بويه الصباح بن عباد والمهلي »^(١٠٣) أما نيكلسون فقد جمع بين وبين المتنبي وأبي فراس والصنوبري وغيرهم في بلاط سيف الدولة في حلب^(١٠٤) وعاش لدى «سركين : و فترة من حياته

الصراع حول الزادة بينه وبين أبي الحسن طازاد ، وكانا معا خليفين للصيرمي وزير ميم الدولة منذ (٣٣٤هـ) وكان أحدهما ميماً لتزليها بعد وفاته (٣٣٩هـ) ثم للمهلي ذلك فعلا ، وقد أسهم أبو الفرج في هذا الصراع المرير بهجاء طازاد هجاء مشيناً^(١٠٥) .

أما علاقته بالعباسيين وموقفه منهم ، فليس بين أيدينا حوله سوى اشارات قليلة ، وتلميحات سريعة وردت في ثنايا كتبه ، وتدل على موقفه المعتدل منهم ، إذ وجدناه يأخذ على ابن الرومي هجاءه إياهم بقصيدة « فاعرف في النزاع وتعلنى المقدار ، بسبب مواليه من بني العباس » وقروله فيهم من الباطل ما لا يجوز لأحد أن يقوله^(١٠٦) وكذلك كان موقفه من إحدى قصائد دعبل في هجاء الرشيد^(١٠٧) .

على أنه يبدو غير مرتاح لما آلت إليه الأمور في عصره ، إذ وجدناه يعلق على بعض الأقوال التي تقصص عن ذلك فيقول : « ونحن نقول : الله المستعان فالقصبة أعظم من أن توصف »^(١٠٨) وهي كذلك حقا .

وتشير بعض المصادر القديمة إلى صلته الأدبية بالأمويين من حكام الأندلس ، فقال الخطيب وحصل له ببلاد الأندلس مصفات لم تقع إلينا^(١٠٩) وذكر ابن الأبار أن الحكم المستنصر « بحث إليه ألف دينار حينما ذهباً وخاطبه بالتمس منه نسخة من الأغاني . . . فأرسل إليه منه نسخة حسنة منقحة ، قبل أن يظهر الكتاب لاهل العراق ، أو بنسخة أحد منهم ، وألف له أيضا أنساب قومه من بني أمية . . . وأخذ معه قصيدة حسنة

(٩٨) معجم الأديب : ١٠٩/١٣ - وائل : ١١٩/٩ والمختصر : ١٢٤/٣ .

(٩٩) مقال الطالين : ص ٦٤ .

(١٠٠) الأغاني : ١٨٠/٢٠ .

(١٠١) د : ١٧/٦٥ .

(١٠٢) تاريخ بغداد : ٩٨/١١ .

(١٠٣) الحلة السرياء : ٢٠٤/١ - وائل ابن خلدون : ٣١٧/٤ ونسخ الطب : ٣٨٨/١ ٧٢/٢ .

(١٠٤) تجريد الأغاني : ٥/١ ومعجم الأديب : ٩٧/١٣ وفي شعر عباد أو سقط طاهر ولد ابيد عبد الله . - خلف الفرج في ابرام طرية . صاحب الألف : ٧٢ وما بعدها .

(١٠٥) معجم الأديب : ٩٧/١٣ - وائل الأغاني : ١/١ وتجريد الأغاني : ٦٠-٥/١ .

(١٠٦) د : ١٠١/٣٠ .

(١٠٧) بروكلمان : ٦٨/٣ .

(١٠٨) فريخ الأب العربي : ص ٤٠ .

كاتباً في خلمة ركن الدولة (١١٠٥)، أيضاً، وتابعهم في ذلك جل من تناول أبا الفرج من الدارسين (١١٦).

وإذا كنا لا نملك أي دليل على صلته بالاندلسيين أو سيف الدولة أو صاحب بن عباد غير ما ذكرناه، فإن صلته بركن الدولة قائمة على وهمين، وخطأ جلي، إذ ذكر ياقوت في معجمه أن أسعد المؤلفين أن أبا الفرج صاحب الأغاني، كان كاتباً لركن الدولة، حظيا عنده، وكان يتوقع من الرئيس أبي الفضل بن العميد أن يكرمه ويجهله... وعدم ذلك منه فقال:

مالك مسطور لها ياله

أجسبك التيه على المسمم
قال ياقوت: وقد روى أبو حيان في كتاب الوزيرين من تصنيفه من خبر هذه الأبيات غير هذا، وقد ذكرناه في أخبار ابن العميد (١١٧)، وروى ذلك في أخباره منسوبا إلى أحمد بن محمد (١١٨).

وجاء في أخلاق الوزيرين «لأبن حيان»: حدثني ابن عارضة قال: كان أحمد بن محمد أبو الفرج الكاتب مكيفاً عند ركن الدولة، وكان أبو الفضل بن العميد لا يوفيه حقه... (١١٩) وأورد بقية الخبر والأبيات، وكذلك وردت عند ابن خلكان أيضاً منسوبة إلى أحمد بن محمد الكاتب (١٢٠) وأشاروا جميعاً إلى صلته بركن الدولة إذ كان كاتبه، وابن العميد إذ كان صاحبه، ولم تكن لأبي الفرج صلة بها على الإطلاق، ويبدو أن تكتيتها معا بأبي الفرج أثر في هذا الوهم لدى من نقل عنه ياقوت

ذلك الخبر منسوبا للاصبهاني وتابعه فيه معظم المعاصرين قبل تحصيله وتوثيقه (١٢١).

على أننا وجدنا د. خلف الله من بينهم (١٢٢) يتنبه على هذا الخطأ، ليقع في خطأ المصحح، إذ ذكر أن القصة مع الأبيات منسوبة لدى أبي حيان في أخلاق الوزيرين أو مثاليها لأبي الفرج على بن هندو الكاتب (٤٢٥هـ) وليس لهذا ما يؤيده في كتاب أبي حيان بطبعته (١٢٣) ولم نجد أحداً ممن ترجم لأبن هندو يذكر له صلة بأبن العميد (٣٦٠هـ) وبينهما زمن بعيد، وكان علي من كتاب عضد الدولة وليس ركن الدولة (١٢٤) كبا توهم د. خلف وهو يحاول تصحيح ذلك الخطأ المشهور، ويبدو أن مبعث الوهم في ذهنه يعود إلى اشتراك مع أبي الفرج الاصبهاني في الكنية والاسم واللقب أيضاً، وأن ابن العميد كان على صلة بأبدي يدهى بأبي محمد بن هندو الكاتب، وهو غير ابن هندو صاحب د. خلف الله المذكور (١٢٥).

رحلات الاصبهاني

وإذا ما تجاوزنا هذه العلاقات الموهومة، والرحلات المزعومة، فإنا نلف لأبي الفرج على بعض الرحلات القريبة أو البعيدة التي كان يقوم بها لقضاء بعض ما يمرض له من حوائج، ويتصل أثناء ذلك ببعض أصحابه من الأدباء، دون غيرهم من الرؤساء والأمراء.

(١٠٥) تاريخ الفرائد النوري: ٦١٢/١

(١١٦) انظر سري ما مر ذكره هنا: مصادر الدراسة الأمية: ١٦٤/١ ودراسة مصادر الأبيات: ١٧٠/١، ونتاج الفيل: ص ٣١٢، وأدب: ٤٩١/٢، والفاخوري: ص ٧٤٥، بتاريخ الأب في العصر الأيوبي: ١٥١.

(١١٧) معجم الأدباء: ١١٠/١٣ - ١١١.

(١١٨) ٥: ٨٣/٤.

(١١٩) أخلاق الوزيرين: ص ٤٢٦، ومطالب الوزيرين: ص ٣٧٨.

(١٢٠) ولغات الأديان: ٩٠٩/٢، ١٠٨/٥.

(١٢١) مقدمة الألفاني (ط دار الكتب): ٢٢/١، ومقدمة الفيل: ص ١/ب ونتاج الفيل: ص ٣١٦، ومعظم التراجم السابقة الذكر.

(١٢٢) صاحب الأغاني: ص ٨٨.

(١٢٣) انظر المفسر: ١٠٩.

(١٢٤) انظر معجم الأدباء: ١٣٦/١٣، وأبيات الرقيات (لا هي الذين): ٩٥/٢.

(١٢٥) معجم التتبعين: ١٣٣/٢.

المعاصرون نديها لهم ، ويتقلوا به بين ممالكهم ، وأرادوا له أن يكون رحالة وأديبا جوالا ، مثل أدباء التروبادور وشعرالهم للمروفيين .

عل أن هذه الأوهام لم تقف عند حدود علاقته ورحلاته ، وإنما تجاوزتها إلى مأمور أكثر قيمة وأهمية ، إذ دخلت شخصيته وأخلاقه ، ومذهبه ومعتقده ، وهروته وأصابعه ، فكان لها أكبر الأثر في كتب المؤلفين والدارسين .

شخصيته وأخلاقه

وقد رسمت لآب الفرج في كتب المعاصرين صورة ذات ألوان قاتمة ، وظلال شاحبة ، وخطوط متناثرة ، وظهور من خلالها وسفا في ثوبه ونعله ، قلدا في شكله وفعله ، دنسا في طبعه ونفسه بعيدا عن مظاهر الأدب ولتلهيب السائلة في عصره .

ولم يكتف بعض منهم بنقل هذه الصورة المرسومة في أحد كتب الاقنعين قبل تحصيلها وتوثيقها إذ ليس لها ما يؤيدها ، إلى ما فيها من أوهام وشكوك كثيرة ، وإنما زاد على ذلك عدد منهم الذراع يتقصص أثرها في مؤلفات أبي الفرج وآثار ، ومروياته وأخباره وشتارته الشعرية وأحكامه ، فانتهى به ذلك إلى نتائج تنسجم وأبعاد هذه الصورة الشائكة ، وذاع ذكرها واشتهر أمرها في جميع كتب المعاصرين وأبحاثهم التي تناولت هذا الأدب بالدراسة ، أو « البحث التاريخي الدقيق »^(١٢٦) .

وقد أمكن لنا حصر هذه الزخلات ومراضعها بتبعنا لها في ثنايا كتبه وأسانيده وإشارته وتبدأ بالكوفة التي وجدناه فيها طالبا للعلم قبل قليل . وذكر في « أدب الغريب » زيارة له للبصرة ، ولم يكن يعرف من أهلها أحد ، فنزل في أحد خاناتها ونخلد زيارته لها بآليات من شعره كتبها على حائط هذا الحان ، ثم خرج منها طالبا حصن مهدي من أعمال نوزستان ونواحيها^(١٢٧) وقام بزيارة كوشي في سواد العراق^(١٢٨) وباجسرا القريبة من بغداد ، وأقام فيها أياما خلدها بآيات أخرى أيضا^(١٢٩) .

وأشار في هذا الكتاب إلى بعض الزهات القريبة التي كان يقوم بها مع بعض أصحابه إلى دير الثعالب القريبة من بغداد^(١٣٠) أو نهر الأيلة المجاور لها^(١٣١) أما بلاد فارس القريبة في العراق ، فقد زار منها سوق الأهواز^(١٣٢) وأقام فيها زمنا قصيرا ، ومر في طريقه إليها بموت^(١٣٣) وقصدها حصن مهدي من أرض خوزستان المجاورة^(١٣٤) .

وتدل بعض أسانيده في الأغانى على زيارته لانتاكية على ساحل المتوسط ، إذ وجدناه يروي بعض أخبار ذلك الجبل والبحري من صديق له من أهلها ، وهو أبو المعتمص عاصم بن محمد الانتاكي ، مؤكدا أنه حدثه بها هناك^(١٣٥) ، كما تدل بعض أسانيده الأخرى على أنه قام بزيارة للركة على ضفاف الفرات^(١٣٦) .

تلك هي المناطق التي صحت لدينا زيارته لها ، ولم نجد فيها إشارة إلى ملك أو خليفة أو أمير من جعله

(١٢٦) أدب الغريب : ص ٣٩ .

(١٢٧) م . ٥ : ص ٤١ .

(١٢٨) م . ٥ : ص ٧٣ .

(١٢٩) م . ٥ : ص ٣٩ .

(١٣٠) م . ٥ : ص ٩١ .

(١٣١) م . ٥ : ص ٨٩ .

(١٣٢) م . ٥ : ص ٣٩ .

(١٣٣) م . ٥ : ص ٣٩ .

(١٣٤) الأغانى : ١٤ / ٦٥ .

(١٣٥) م . ٥ : ١١٠ / ٦٤ .

(١٣٦) صاحب الأغانى : ص ٦٩ .

عامة ، وأخرى لطيفة خاصة ، وكان يؤكله عليها من يدعوه إليها .

قال مؤلف هذا الكتاب (ياقوت) : وقد ذكر مثل هذا عن أبي رياش اللغوي قال (هلال) : وعمل صنع أبي محمد بابي الفرج ما كان يصنعه ما خلا من حجره فقال فيه :

أبسمين مستقر السيك رأيتني

بعد الغنى لسميت بي من حالتي
لست المعلوم أنا المعلوم لأنني
أملت للاحسان غير الخالس

قال ابن الصايه : وحديثي جدي أيضا قال : قصدت أنا وأبو علي الأتباري وأبو العلاء صاعد دار أبي الفرج نقضاه حقه . . وكان له سنور أبيض يسميه يققا . . فقال : إنما الحق يقق فونجق فاحتجت إلى حقه ، فأتنا مشغول بذلك . فلما سمعنا قوله ، ورأينا الفعل في يده ورد علينا أعظم مورد لتناهي في القدرة » (١٢٧) .

ذلك هو مجمل ما نقله ياقوت من كتاب أبي الصايه عما يدور حول أبي الفرج من نعوت وأخبار وأقوال ، ارتسمت من خصلها صورته ، وانتقلت إلى كتب المحاصرين بعده ، فوثقوا بصحتها وصحتها قبل تحصيلها وتوثيق أجزائها ، ودراسة هذه الأقوال والأخبار دراسة موضوعية سليمة تقتضي البحث عنها في مصادر أخرى ، فلذا ما عدمتنا ذلك بحثنا فيها عما يمكن أن يؤيدها قبل أن تأتي عن نقدها باطنيا وخارجيا يمكننا من الوقوف على حقيقتها .

ولدى بحثنا عن هذه الأخبار في تلك المصادر لم نجد لها أثرا فيها ، كما لم نجد لها ما يؤيدها أيضا كما سيتضح معنا بعد حين .

وعلى ذلك فليس أمامنا سوى العودة إلى النص نفسه ، ونقده نقدا داخليا وخارجيا يمكن أن يؤدي إلى قبوله أو رده . أو يكشف لنا عن جملة من الحقائق الهامة فيه .

وأذا ما بحثنا في كتب التذمة عن أصل هذه الصورة فأتنا نعث عليه في معجم الأدباء لياقوت الحموي (٦٢٢٦ هـ) دون غيره من مؤلفات الأقدمين ، إذ نقرأ فيه قوله « حدث الرئيس هلال بن المحسن بن إبراهيم بن هلال الصايه في الكتاب ألفه في أخبار الوزير المهلي . . . قال : كان أبو الفرج الأصمهان صاحب كتاب الأغاني من نغماء أبي محمد الخوصيين به ، وكان وسفا قلرا ، لم يفسل له ثوب منذ فصله إلى أن قطعه ، وكان المهلي شديد التقشف ، عظيم التنطس ، وكان يحتمل له ذلك لموضعه من العلم . . وكان الناس في ذلك العهد يمجذرون لسانه ، ويتقون مجاهده ، ويصبرون في مجالسته ومعاشرته ومؤاكلته ومشاربته على كل صعب من أمره ، لأنه كان وسفا في ثوبه وقمعه ، حتى أنه لم يكن يتزع ذراعه إلا بعد إبلاتها وقطعها ، فحدثني جدي ، وسمعت هذا الحديث من غيره أن أبا الفرج كان جالسا في بعض الأيام على مائدة أبي محمد المهلي ، فلقدت سكباجة ولقيت منه سعة ، فبدرت من قمه قطعة من بلغم ، فسقطت وسط الفضارة ، فتقدم أبو محمد برفعها ، وقال : هاتوا من هذا اللون في غير هذه الصفحة ، ولم يبن في وجهه ، انكار ولا استكراه ولا داخل أبا الفرج في هذا الحال استحياه ولا انقباض ، هذا إلى ما يجري هذا المجرى على مضي الأيام ، وكان أبو محمد هزوف النفس ، بعيدا عن الصبر على مثل هذه الأسباب ، إلا أنه كان يتكلف احتمالها لرواجها من أبي الفرج ، وكان من ظرفه في فعله ، ونظامته في مأكله أنه كان إذا أراد أكل شيء بلقعة كالأرز ، أو اللبن وأمثاله ، وقف في جانبه الأيمن غلام معه نحو ثلاثين ملقعة زجاج مجرودا وكان يستعمله كثيرا فيأخذ منه ملقعة يأكل بها من ذلك اللون لقمة ، ثم يطلعها إلى غلام آخر قام في الجانب الأيسر ، ثم يأخذ أخرى ويفعل بها فعل الأولى حتى ينال الكفاية لثلا يعيد الملقة إلى فيه دفعة ثانية . فلما كثر على المهلي استمرار هذا مع ظرفه ونظامته جعل له مائدتين أحدهما كبيرة

فيها ما ينسجم وصفات أبي الفرج المذكورة ، أو يتفق مع ما ذكر من طبيعة علاقته الطويلة والحميمية مع المهلب .

وإذا ما تجاؤزنا ذلك ، فإتينا نفع في النص على ملاحظة هامة جدا ، قد يكون فيها مفتاح هذه القضية وسرها ، إذ وجدنا ياقوت يقطع أقوال أبي الصابي وأخباره ويقول معترضا : « وقد ذكر مثل هذا عن أبي رياش اللغوي » مفصحا بذلك عن شكه في صحة ذلك الخبر الذي تبدي أبو الفرج من خلاله على الصورة التي أوردها أبي الصابي ، وقد رواه ياقوت بعد ذلك ضمن أخبار أبي رياش (١٣٤) .

ولدى بحثنا عن أخبار أبي رياش اللغوي ، وقعنا في أقربها عهدا به على فصل كامل في يتيمة الدهر للشمالي (٢٩ هـ) عنوانه : « ما أعرج من شعر ابن لك في الهجاء لأبي رياش » جاء فيه : « وكان أبو رياش باقعة في حفظ أيام العرب وأنسابها وأشعارها . . ولكنه كان عديم المروءة ، وسخ اللبس ، كثير التشقق ، قليل التنظف ، وفيه يقول ابن لك . . . وكان مع ذلك شرها على الطعام . . . سيء الأدب في المؤكلة ، دهاه أبو يوسف الزبيدي وإلى البصرة إلى ماقلته ، فلما أخذ في الأكل مد يده إلى بضعة لحم فأنهشها ثم ردها إلى القصعة ، فكان بعد ذلك إذ احضر ماقلته أمر بأن ييأ لياكل عليه وحده . ودهاه يوما المهلب إلى طعامه فبينما هو ياكل إذ امتخط في متبذل العمر ، وصدق فيه ، ثم أخذ زيتونه فغمزها حتى طفرت نواتها فأصابته وجه الوزير ، فتعجب من مسوء أدبه ، وأحتمله لفسط علمه » (١٣٥) .

ثم روى الشمالي من أخباره التي تجري هذا المجرى أشياء كثيرة ، وطرائف عديدة ، مما سار به ذكره ،

وأول ما يمكن أن نلاحظه في هذا النص أن صاحبه يتحدث فيه عن رجل بينه زمن طويل يقارب القرن من الزمان ، مع أن حديثه عنه يوحى بأنه معاصر له ، أو صاحب وصديق ، وقد بني أقواله وآراءه حوله اعتمادا على خبر لسناء على ثقة من صحة نسبته إليه ، وليس له ما يؤيده من أخباره ولا يدل على هذه الصفات المتكثرة ، والتعوت التي رماه بها .

كما أننا وجدنا ابن الصابي يذكر في هذا النص أن أبا الفرج « من ندماء المهلب الخصيصين به » وقال قبل ذلك : « وكانت صحبته له قبل الوزارة وبعدها إلى أن فرق بينهما الموت » (١٣٦) ، وأكد ذلك غيره من معاصريه أيضا فقال التوتحي أبو علي (٣٨٤ هـ) أنه « نديم أبي عبيد للمهلب » (١٣٧) وقال غيره « وكان منقطعا إليه ، كثير الملح له فخصا به » (١٣٨) وذكرنا أنه كان رأس مجلسه ، وأنه كان يجلس إلى جانب صاحبه خليفته كما روى الحافظين في خبر زيارة أئنتي لهذا المجلس في بغداد (١٣٩) ، وروى ابن الصابي بعض أخبار أنسه وسمره معه ، وكان آخر من يتفرض من أصحابه لشدة تعلقه به (١٤٠) .

ثم وصف ابن الصابي في هذا النص نفسه المهلب بآرق الصفات ، وأجمل التمتع ، مما اشتهر به من التشقق والتنطس والتنظف ، وفي ذلك كله ما يدهونا إلى استغراب أمر علاقته بأبي الفرج في صورته المذكورة ، ودهشنا للقول أنه كان من تدمائه الخصيصين به ، ومن أبسط ما نعرفه من صفات التنديم في ذلك العصر : حس الأدب ، وجمال الهيئة ، ونظافة المظهر ، وطيب المشر وما إلى ذلك من صفات التنديم وأخلاقه التي ألفت فيها القدماء كتبا كثيرة (١٤١) ، وليس

(١٣٨) ٥/١٣ : ٥٠٥ .

(١٣٩) ٥/١٣ : ١٠٨ .

(١٤٠) يتيمة الدهر : ٩٦/٢ .

(١٤١) الزايع : ص ١٤ وجزء الأدب : ١/٣٨٥ - ٣٨٦ .

(١٣٦) معجم الأديب : ١٠٩/١٣ .

(١٣٧) النظر للبهري : ص ٢١٣ و ٢١٤ و ٢١٨ و ٢١٩ و ٢٢٠ و مواضع كثيرة .

(١٣٨) معجم الأديب : ١١٦/٢ .

(١٣٩) يتيمة الدهر : ٣٥١/٢ .

قبل (١٣٧)، كما أكد نسبتها إلى المتن الحضرمي وغيره (١٣٨).

ومن خلال ذلك كله يتضح لنا أن ما أورده ابن الصابي حول أبي الفرج من أقوال وأخبار، وما بناء عليها من نعوت وصفات، لا يثبت أمام البحث الدقيق، ولا يقوم على أساس متين، إذ لم نجد له ذكراً عند غيره، كما لم نجد له ما يؤيده في مصادر أخرى، وأبدى شكاً في غير ما مؤلف، ووجدناه منسوباً إلى غيره من معاصريه، مع ما رأيناه فيه من تناقض بين صفات أبي الفرج والمهلبي وما بينهما من تباين في الطباع والعادات، مما يدعو إلى استغراب أمر علاقتها الوثيقة مدى العمر كله.

ولم يكن خلال بن أبي إسحق الصابي (١٣٩) (٣٥٩هـ - ٤٤٨هـ) من معاصري أبي الفرج، (٢٨٤ - بعد ٣٦٢هـ) وإنما كان جده أبو إسحق (٣١٣ - ٣٨٤هـ) أحد زملائه في حلقة الوزير المهلبي (٣٥٢هـ) وكان هذا الوزير «لا يرى الدنيا إلا به» (١٤٠) إذ كان من خاصة ندماؤه وأهوانه، كما كان أبو الفرج «مختصاً به، ومنقطعاً إليه» (١٤١) وأحد شعرائه وندماؤه أيضاً.

فليس من المستبعد أن يكون بينهما بعض ما جرت العادة به بين الأديباء المتعاصرين من تنافس وصراع، وقد كان قائماً فعلاً بين أبي الفرج وعدد من معاصريه كعملي بن المنجم وابنه هرون وابن سعيد السيرافي وغيرهم، وكانت له آثاره في مؤلفات أبي الفرج وأشعاره (١٤٢)، كما كان من آثاره لدى ابن إسحق تلك الأقوال أو الآراء كلها أو بعضها، مما كان يحدث به فضيحة بعد وفاة أبي الفرج بزمان طويل، ثم انتقل أثر

وأشهر أمره، وهجاه به الشعراء، ووقف عند أصحابه ومعاصريه، وأتى على ذكره معظم من ترجم له أو ذكره.

ومن الواضح أن هناك تشابهاً كبيراً بين ماورد في نص أبي الصابي من أقوال وأخبار حول أبي الفرج، وبين ما ذكره الثعالبي حول أبي ريش، دون أن يقتصر ذلك على الصفات والنسب والأخبار، وإنما يمتدداً إلى الأسلوب والعبارة أيضاً، إذ نقرأ في نص الثعالبي قوله: كثير التشف، ومسخ اللبس، واحتمله لفرط علمه... كما نقرأ في نص ابن الصابي قوله: شديد التشف ومسخ، وكان يحتمل له ذلك لموضعه من العلم... وفي ذلك كله ما يوحى باختلاط هذه الأقوال وتلك الأخبار في ذهن أبي الصابي، ويؤكد الشك فيما نسب إلى أبي الفرج منها، ووجدناه منسوباً إلى غيره من معاصريه من الرواة والأدباء من رواد مجلس الوزير المهلبي حينما بعد حين، دون أن يكون من ندماؤه الخصميين به وأصحابه، مما يسوغ صبره عليه، واحتمال ما ورد منه لفرط علمه.

على أن الأمر لا يقف عند حدود هذا الخبر، وتلك النصوص وإنما يمتدداً إلى أجزاء أخرى من نص ابن الصابي الذي أورده بإقوت، وأبدى شكاً في بعض أجزائه، ونقله عنه من أبي عمه من المؤلفين، ومبهم ابن شاذان الكندي (٧٦٤هـ)، الذي وجدناه يقطع أقوال ابن الصابي أيضاً، ويقول في التعليق على البيت اللدني نسبها إلى أبي الفرج في هجاه المهلبي:

«ويروى هذان البيتان للبتني، رواهما له تاج الدين الكندي» (١٤٣) وكان ابن خلكان قد أكد ذلك من

(١٣٧) قوات الفوليات : ٣٥٢/١.

(١٣٨) دليات الأديان (برلاق) : ٥٠/١.

(١٣٩) نبيه الأديب : ص ٢٠٤.

(١٤٠) تاريخ بغداد : ٧٦/١٤.

(١٤١) معاهد التصبص : ٦٢/٢.

(١٤٢) بحية الشعر : ٩٦/٣.

(١٤٣) النظر معجم الأديب : ١٠٩/١٣ - ١٢٧ - ١٢٨. ونبذة الشعر : ١٠٠/٣ والفهرست من : ١٧٣ - ٢١٣.

غيره من معاصريه من ذله الصفات والخصال كجسطة البرمكي فقال عنه بعد أن نوه بسعة علمه وشاعريته : « وكان - مع ما وصفناه به بعيدا عن أدب النفس ، وكان وسعيا ، وفي دينه بعض المهذبة ، يسئل المهذبة كلها »^(١٤٤) وكذلك كان شأنه مع غيره ممن عرف بمثل هذه الصفات ممن ترجم لهم في كتابه .

كما ترجم له الحافظ المحدث أبو نعيم الأصبهاني (٤٣٠هـ) في « ذكر أخبار أصفهان » ولم يتعرض له ، أو يشير إلى صفاته وأخلاقه ، وكان أحد معاصريه ، وقد اتصل به ، ولم يقدر له سماع منه^(١٤٥) .

وقد وجدنا الثعالبي (- ٤٢٩ هـ) يتخصص فصلا كاملا بأخبار أبي ريش وصفاته الدنيئة التي نسب إلى الصابي بعضها إلى أبي الفرج ، دون أن نجد في ترجمته للأصفهان سوى ما يزينه ، ويرفع من قدره فقال : « وكان من أعيان أدباء بغداد ، وأفراد مصنفاتها وله شعر يجمع اتفاق العلماء وإحسان الظرفاء » ولا شيء يذكر سوى سرد بعض مؤلفاته وأشعاره .^(١٤٦)

كذلك فصل الخطيب البغدادي (- ٤٦٣ هـ) في ترجمته له ، إذ أورد فيها ما سمعه من السنة بعض تلامذته ومعاصريه حول جرحه وتعديله عن أقوال ، وليس فيها إشارة إلى صفاته وأخلاقه أيضا .^(١٤٧)

ونستطيع القول أن كتب التراجم التي وقفنا عليها ، وكان لأبى الفرج ذكر فيها تكاد تجمع على ما ورد في هذه المصادر المذكورة من الإشادة بسعة علمه ، وكثرة محفوظه ، وجودة شعره ، وكثرة تأليفه والإشارة إلى صفاته وخصاله إذ لم يكن معروفا بما عرف به أبو ريش وجسطة وأخراجه من شيء الخصال والصفات ، فيشهر به كما شهر بهما ، ويروى ذلك عنه كما روى

ذلك من الجهد إلى أقصى ، وكان حصيلة تلك الصورة الشائنة التي رسمها له ، وهو يؤلف كتابا في « أخبار الوزير المهلب » ومن حوله من الأديباء من خاصة نفعاته وحل رأسهم جده وأبو الفرج الأصفهاني .

وقد يدلع بنا حسن الظن إلى الاعتقاد أن اعتبار أبي ريش قد اختلطت في ذهن ابن الصابي بأخبار أبي الفرج معاصره لما بينهما من تشابه في بعض الخصائص العلمية ، ولصلتها معا بالوزير المهلب ، وأن جده ربما كان يحذره عن أبي ريش وأخباره ، فنسب ذلك إلى أبي الفرج ، وكان مهيأ له في الأصل .

ومهما يكن في أمر ، فإن علينا أن نبحت عن صورة أبي الفرج الحقيقية بعيدا عن هذا النص ولدى غير صاحبه من المؤلفين من معاصري أبي الفرج وتلامذته الكثيرين ممن ترجم له ، ونقل البنا بعض أخباره ، أو لدى غيرهم ممن روى عنهم هذه الأخبار مباشرة ، وباستكمال جوانب هذه الصورة من خلال مؤلفاته وآثاره وأشعاره ، مما يمكننا من الكشف عن أبعادها المختلفة ، وألوانها المتنوعة .

على أننا لا نكاد نعرف في هذه المصادر على كثرتها على ما يمين على رسم هذه الصورة ، وبما كنا أن نمزج ذلك إلى أن أصحاب التراجم قلما يميلون الوقوف عند غيرها من الخصال الحميدة أو اللبية التي تخرج من مألوف عصرهم ، وتستدعي الوقوف عندها حقا

فقد ترجم له ابن النديم (نحو ٣٨٥ هـ) معاصره وأحد أصحابه الذين حدثوا عنه ، فذكر اسمه ونسبه وبعض تصانيفه وقال أثناء ذلك : « وكان شاعرا مصنفنا أديبا »^(١٤٨) دون أن يشير إلى شيء من صفاته وأخلاقه ، بينما وجدناه يميل الوقوف عنه ما عرف به

(١٤٣) الفهرست : ص ١٧٦ .

(١٤٤) الفهرست : ص ٢١٤ .

(١٤٥) بستان الشعر : ٩٩/٢١ - ١٠٠ .

(١٤٦) ذكر أخبار أصفهان : ٢/٢ .

(١٤٧) تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ - ٤٠٠ .

وقد خلف ميله إلى الدعابة آثاره في تأليفه ، فوجدناه يقرر في مقدمة الأغاني :

« ولم يزل منتظلاً بها من فائدة إلى مثلها ، ومتصرفاً فيها بين جد وهزل » وأورد فيه بعض الطرف والوارد ، وحلل ذلك تحليلًا نفسيًا مليه مادة كتابه الطويلة ، « ليكون القاري ... أنشط لقراءته وأشهى إلى تصفح فنونه » . (١٤٩)

حل أن ميله إلى الدعابة لا يفتي عنه حدة المزاج والطبع ، فكثيراً ما تتراقص هاتان الصفتان لدى عدد كبير من الناس ، وتكون الأولى مسخرة لخدمة الثانية ، كما هو الشأن لدى أبي الفرج ، إذ اشتهر بأسجادة فن الهجاء ، وهو الفن الذي يتفق مع هذه الصفات عادة ، لما فيه من آثار الدعابة والسخرية ، وحدة المزاج والطبع ، فوجدناه يهجو عدداً من أصحابه ومعاصريه من الأدياء هجاء ساعراً يهري بحرى الدعابة ، كهجائه أبا الحسن طازاد ، والقاضي الجهنى وأبا سعيد السمراني والبريدي ، في بعض الأبيات من شعره (١٥٠) ، وهجائه حلي بن النجم وابنه هرون في كتابين من كتبه سعى أوهم : « الفرق والمعيار بين الأوصاف والأحمرار » ، والثاني « صفة هرون » ورد عليه حلي بن النجم بكتاب أسسمه : « اللفظ المحيوط بنفسفس ما لفظ به اللفظ » (١٥١) .

وإذا كنا لا نعرف عن هذه الكتب شيئاً ، فإن في عناوينها ما يوحى بما كان بينه وبين معاصريه من خلافات ، وتؤكد حدة طبعه ، وكان من آثارها تلك الصورة التي رسمها ابن الصابي له ، وتأثر فيها بأراء جده فيه ، وذكر أنها « أن » الناس في ذلك العهد كانوا يحدرون لسانه ، ويتقنون هجاءه (١٥٢) .

عنها ، كما لم يتميز بما يتميز به الطبري أو الأتباري من صفات نبيلة فاح عطرها وترددت أصداؤها في كتب الأدب والتراجم ، بل كان وسطاً بين معاصريه في ذلك ، ومن هنا كان هذا السكوت المطبق عن هذه الجوانب في شخصيته لدى تلامذته ومعاصريه ومن ترجم له أو ذكره ، باستثناء ابن الصابي من المثاقيرين دون أن نفع في هذه الكتب كلها على شيء من أخباره أو بعض ما يؤيدها ، ما دهانا إلى الشك فيها ، كما شك قبلنا من نقلها عنه ، ثم أتينا على توضيح مواطن الضعف فيها ، وألغى بنا ذلك إلى دلعها وردها .

حل أننا لن نعدم وجود بعض الأخبار التي يمكن لما أن تساعدنا في البحث عن صورة أبي الفرج الحقيقية ، بجوانبها الإيجابية أو السلبية ، ومن ذلك ما رواه ابن الصابي والتتويج وغيرهما من أخبار علاقته مع الوزير المهلب ، وصحبه الطويلة له ، وقد وصفوه بأنه كان ندياً له ، وهو الوصف الذي يرتبط بجملة من الخصائص التي يجب توافرها في النديم عادة ، كطيب المشعر ، وحسن المظهر وشدة التهلل وغير ذلك مما أشرنا إليه قبل قليل .

وما يروى من أخباره التي تدل على لطف مذاخله ، وتؤكد سرعة بديته وخاطره ، وحبه للنكتة والنادرة ، وكراهيته للكذب أن القاضي الجهنى كان يتردد على مجلس الوزير المهلب ، فيورد من الحكايات والأحاديث مالا يعلق بقبول ، أو يدخل في معقول ، ومنها قصة التمنع التي يتشجر فيصنع من خشبه السلالم ، وقد فحرت هذه القصة صبر أبي الفرج الذي نفذ معها ، فحكى له قصة الحمام الذي يبيض ، ثم يقبس عن طست وأباريق ، فظن معها الجهنى إلى قصده منها ، فالتقيض بعد ذلك من كثير مما كان يحكيه (١٥٣)

(١٤٨) مجموع الأبيات : ١٢٣ / ١٣ - ١٢٤ .

(١٤٩) الأغاني : ١ / ١ - ٢ .

(١٥٠) النظر الحلي رقم ٢٥ .

(١٥١) الفهرست : ص ١٧٣ ثم انظر : ٢١٣ .

(١٥٢) ربيع النص . للذكور سلها . مجموع الأبيات : ١٠١ / ١٣ .

حق بديك كنت آلفه
حسن إلى من السديوك رشيق
لغني عليك أبا التليمر لو أنه
دفع المنايا عنك لف شفيع
أبكي إذا أبصرت ريعك موحشا
بتحنن وتأسف وشهيق
وله من قصيدة في وصف قطه وصفا بديها أن في
مطلعه على ذكر عدائه التقلیدی للغار فقال: (١٥٦)
يسأ لحبيب الظهور قصص الرقاب
لسدق الأنساب والأذنان
زال همي منهن أذرق تركي
(م) السبيلين أشر الجسباب
قرطوه وشنقوه وحلوه
(م) أعمرها وأولا بأحباب
لهو طوزا يمشي بحمل عروس
وهو طريرا يمشط حل عناب
حبذا ذاك صاحبا هو في الصبغة (م)
أولى من أكثر الأصحاب
وله بعد قصائد أخرى في الطير والحيوان ، تعبر عن
ولعه الشديد بها ، وكان حل ما يبدو طبيبا خيرا
بأدائها ، ففعل انه من العلماء بأجوارح
والبيطرة (١٥٧) ، وروى أبو اسحق الصابي في خبره أنه
قصده داره مع بعض أصحابه فوجدته مشغولا يعطن يفتق
لقولنج لحقه ، فورد عليهم « عظم مورد لتناهي في
القدارة » (١٥٨) فاحتلروا منه وأنصرفوا ، ثم كانت صلته
بالطير والحيوان سببا في الاساءة اليه بعد ذلك وقد خلفت
هذه العلاقة آثارها في الأغانى أيضا ، إذ وقعت فيه عند
عدد كبير من شعراء الطير والحيوان ، وأورد لهم فيها
أشعارا كثيرة ، وكانت أطول قصيدة رواها في هذا

وقد ورد في بعض أخباره أيضا بعض ما يدل على
عادته الصالحة التي ترتبط بجزائه النفسي هذا برباط
وثيق ، فذكر التنوخي أن « من طريف أخبار العادات
أن كنت أرى أبا الفرج الأصبهاني الكاتب ندمهم أبي
محمد المهدي ، وكان أكلوا بها ، فكان إذا قتل الطعام
في معدته ، تناول حبة دراهم فلقللا مذقوها ، ولا
يؤذيه ، ولا تدمع منه عيناه ، وهو مع ذلك لا يستطيع
أن يأكل حصة . . . فلما كان قبل فاجبه بسنوت ، ذهبت
عليه العادة في الخمص فصار يأكله ولا يضره ، وبقيت
عليه العادة في الفلفل » . (١٥٩)

وإذا كانت هذه الأخبار أو الأقوال قد أوضحت بعض
الجوانب الظاهرة في شخصيته ، فإن هنالك جانباً آخر
يكشف لنا عن خلفياتها العميقة ، وهو اهتمامه الشديد
بالطير والحيوان ، وجه لها ، وشغفه بها ، إذ قامت بينه
وربها ألفة قوية ، وصلة حميمة تكشف عن نفسه
الشاعرة ، وروحه المرفهة ، فجمع في داره عددا منها ،
ومن ذلك سنوره الذي كان يدعوهم يقفا لشدة بياضه ،
وقد روضه على استقبال الشيفوف عند مدخل الدار
ببعض الأصوات والحركات كما روى من أخباره (١٦٠)
وديكه أبو النذير الذي وإفاء الأجل المحتوم بعد طول
عشرته له ، فزأه بقصيدة « من غزار الشعر ونادر
القصيد » كما قال بعض القدماء في تقديرها ، ومنها
قوله: (١٦١)

خطب طرقت به أمر طروق
لفظ حلول حل غير شفيق
فكأنما نوب الزمان عيطه
في راصدتي لي بكل طريق
ذهبت بكل مصاحب ومناسب
وموافق ومرافق وصديق

(١٥٦) مجموع الأبيات: ١٠٨/١٣ .

(١٥٥) م. ١٠٥/١٣ .

(١٥٤) مقدمة الأغانى - ط. دار الكتب - ٢٨ - ٣٦/١ .

(١٥٣) مجموع الأبيات: ١٠٥/١٣ . وقال: فرق ، والبالان : المقاريان - وأقر : مرطط ، وأرطيه : أكرس القوط ، وكذا شطيه .

(١٥٢) تاريخ بغداد : ٣٩٩/١١ .

(١٥١) مجموع الأبيات: ١٠٤/١٣ - ١٠٥ .

الكتاب كله هي لفظة محمد بن سيرين في وصف شاة وهجائها ، وصلة أبنائها واحد وخمسون بيتا من الشعر . (١٥٩)

ذلك هو مجمل ما أمكن لنا الوقوف عليه مما يتصل بشخصية أبي الفرج وصفاته من أقوال وأخبار وأشعار ، على قلة ذلك كما ذكرنا من قبل ، وبينما السبب فيه ، وسنجد في الحديث عن أخلاقه بعض ما يساعد على الكشف عن جوانب أخرى من شخصيته أيضا .

أخلاقه وسلوكه :

وقد ذكرنا أن أخلاقه لم تكن موضع اهتمام معظم من ترجم له أو ذكره من المؤلفين ، مع ما هو معروف عنهم من كثرة الحديث عن هذا الجانب في حياة الرجال عافة ، ومن ذلك حديثهم عن المرزباني محمد بن عمران (- ٣٧٨ هـ) أحد كبار الأدباء والنقاد من معاصريه ، إذ نجد معظم من ترجم له أو يذكره يشير إلى ولعه بشرب الخمر ، وغمائه بها ، حتى قيل « وكان عضد الدولة يحتاج ببابه فيقف حتى يخرج إليه ، فيسلم ويسأله عن حاله فيقول : وكيف حال من هو بين قارورتين يعني الخمرية وقنص النية » . (١٦٠)

وكذلك كان شأنهم مع ابن دريد ، « وكان قد ابتلى بشرب الخمر ، وحببة سماع العيدان » (١٦١) فذكر ذلك عنه كل من ترجم له ، أو روى أخباره ، دون أن يغفلوا الاشارة بسمة علمه ، وصدق روايته وحسن درايته ، شأنه في ذلك شأن غيره من أمثاله من العلماء الذين وقف عند أخبارهم المؤلفون ، ولم يكن هنالك من سبب يدهوهم إلى التستر عليهم ، أو الغض عنهم .

على أننا لم نجد أحدا من هؤلاء جميعا يتعرض إلى أخلاق أبي الفرج ، أو ينفض عنها ، ومنهم عدد كبير من معاصريه وغمائه ، وأن كان ابن الجوزي (- ٥٩٧ هـ) بعد ذلك قد استنتج من بعض ما ورد في الأغاني وغيره من أخبار الشعراء على أخلاق صاحبه فقال : « وكان يتشبع ، ومثله لا يوثق به وروايته ، فانه يصرح في كتبه بما يوجب الفسق ، ويهون شرب الخمر ، وربما حكى ذلك عن نفسه ، ومن تأمل كتاب الأغاني رأى كل قبيح ومنكر » . (١٦٢)

ومن الواضح أن هذا القول يستند أساسا على ما يمكن أن يتكشف للقارىء من صفات المؤلف وأخلاقه ، دون الاعتماد على أخباره الصحيحة ، وآراء أصحابه ومعاصريه فيه ، وفي ذلك مجال واسع للمجدل والتفاؤل .

فليست أخبار الأغاني مقصورة على الخمرية وشعرائها ، إذ لا مجال للمقارنة بين أخبار هؤلاء الشعراء ، وغيرهم من الصحابة والفقهاء والمحدثين وأهل الجدل والرصانة من شعراء الجاهلية والإسلام وغيرهم من يميل الأغاني بأخبارهم وأشعارهم التي تتجاوز كثيرا أخبار غيرهم فيه وأشعارهم .

وإذا كنا لا نجد في ذكره لشعر الخمرية أو المجون وروايته أشعارهم ضيرا ، ولم نجد أحدا من القلماء يخض منه بسبب من ذلك ، وإنما وجدناهم يجمعون على الاشارة بالأغاني ومؤلفه ، فإن بإمكاننا مع ذلك أن نقف قليلا عند أهم شعراء الخمرية والمجون في هذا الكتاب ، وسنجد أنفسنا أمام حقيقة قد تدعوا إلى الدهشة حقا . ومن أشهر هؤلاء الشعراء مسلم بن الوليد ، إذ نقرأ في تصدير أبي الفرج لأخباره قوله : « وكان مسلم حسن الخط ، جيد القول في الشراب ، وكثير من الزوالة يفرقه

(١٥٩) الأغاني : ٢٠ / ١٤ - ٢٦ . وانظر أخبار أبي طاهر : ٣٧٢ / ١٦ . ومظيل اللندوي : ٣٩٩ / ١٥ . وعدي بن الرزاق : ٢١٠ / ٩ . وصية بن مرزبان : ٢٢٧ / ٢٢ ، والقسيس بن يونس : ١٨٨ / ٢٢ . وغيرهم .

(١٦٠) تاريخ بغداد : ١٣٨ / ٣ - ١٣٩ . وانظر المعرست : ص ١٩٦ . وآباء الزوالة : ١٨٠ / ٣ . والبرقيات : ٣٥٤ / ٤ . والقدوات : ١١١ / ٣ .

(١٦١) للمفسر : ٩٩ / ٣ . والظاهر من أخبار الأئمة : ١٨ / ١٨ - ١٢٩ .

(١٦٢) للمفسر : ٤٠ / ٤ . وقال النصير أبو الأثير في البداية والنهاية : ٣٣٢ / ١١ . وفيه المدح بدل الفسق .

وإذا كنا لا نجد لدى أصحاب التراجم إشارة إلى أخلاقه وسلوكه ، وإن أبا الفرج نفسه قد روى لنا بعض الأخبار التي تدل على ذلك في كتبه ، ومنها قصة غروجه إلى دير الثعالب في ظاهر بغداد « للزينة وشامدة اجتماع النصارى هناك ، والشرب على نهر يزجره الذي يجري على باب هذا الدير » (١٦٨) كما قال في أدب الغريب .

وروى لنا في هذا الكتاب أيضا قصة أخرى من قصص الشيعة والصبا ، إذ كان يألف فتي من أولاد الجند ، كان في نهاية الحسن ، وسلامة الخلق ، يجب الأدب ، ويحل إلى أمه ، ولم يزل يعمل به قريحته حتى عرف صدرا من العلم ، وجمع خزانة من الكتب ، فعميت له معه سير ومكتابات وأشعار ، كان يتمنى لو جمعها في كتاب مفرد . (١٦٩)

كما روى أبو الفرج نفسه أنه سكر مع الوزير المهدي وبعض نملائه ، وانتفض مجلسهم ، ولم يبق فيه غيرها ، فطلب المهدي منه أن يجهز ، وألح في ذلك ، وأقسم عليه ، فلهجأ بشعار ، وحلف ألا يكلمه أو يذبح عليه ، فأجازه المهدي وأكملته (١٧٠) .

وفيما عدا هذه الأخبار الثلاثة التي رواها أبو الفرج نفسه ، فإنا لم نقف على غير آخر غيرها أو روى آخر على أخلاقه وسلوكه ، وفي ذلك ما يؤكد أنه كان إنسانا خادما بين معاصريه لم يشتهر أمره بالفسق أو المجون ، ولم يعرف بورع أو تكبر ، فليذكر ذلك عنه في جملة ما ذكره أصحابه وتلاميذه على تنبئك أو سرف .

وقد تناول بعض المعاصرين هذا الرأي المقرر واليقيم ، كما تناولوا من قبل أقوال ابن الصبا وأخباره

بأبي نواس في هذا المعنى (١٦٦) وقد استغرقت أخباره أكثر من ثمانين صفحة ، وتضمنت كثيرا من أشعاره في أغراض شتى ، دون أن نجد بينها بيتا واحدا في الحمرة أو للمجون .

وكذلك كان شأنه مع الرقاشي ، إذ صدر أخباره بقوله : « وكان مع تقليده في الشعر ، ما جئنا خيلها متهاونا بمروته ودينه ، وقصيدته التي يوصي فيها بالخلعة والمجون مشهورة وأولها : (١٦٧)

أوصى الرقاشي إلى أعوانه

وصية المحمود من نملائه .
لم لا نفع من أخباره التي رواها وأشعاره على بيت آخر له في الحمرة أو للمجون .

أما أخبار أبي نواس ، فإنه انقصر منها على أخباره مع جنان خاصة ، وأشار إلى أنه المراد سائر أخباره في وضع آخر ، (١٦٨) حيث أن يكون لها وجود في الأباخي كله ، ومن المرجح لدينا أنه قد أهمل ذكرها بعد أن وعد به ، ولم تسقط من الكتاب كما هو شائع ومعروف (١٦٩) .

على أن ذلك لا يعني أنه لم يولد هؤلاء الشعراء عنانيته ، فالأباخي حافل بأخبارهم وأشعارهم التي تتصل باللهو والمجون ، قدم ما هو حافل بأخبار وأشعار غيرهم من الصحابة والزهاد والفقهاء والمحدثين وغيرهم من الشعراء ، دون أن يكون في ذلك كله دليل على حسن أخلاقه أو سؤلها إذ طالما وجدنا غيره من المؤلفين يصفى هؤلاء الشعراء ، ومنهم من خص شعراء الحمرة بكتب مفردة ، « فالشعر يمزج من الدين » (١٦٧) كما يقول القاضي الجرجاني في الوساطة :

(١٦٦) الأباخي : ٣١/٢٠ .

(١٦٧) م. ٥ : ٢٤٦/١٦ .

(١٦٨) م. ٥ : ٩١/٢٠ .

(١٦٩) راجع في ذلك بحث : « مدافع الخلل والأضطراب في كتاب الأباخي » ، مجلة الخلل - الرياض - ج ٢٧ - ص ١٩٨٢ - ص ٣٧٨ - ٣٧٤ .

(١٧٠) الوساطة : ص ٦٤ .

(١٧١) أدب الغريب : ص ٣٤ . وانظر في دير الثعالب : مجموع البياض : ٥٠٢/٢ .

(١٧٢) م. ٥ : ٨٣ .

(١٧٣) مجموع الأدب : ١٠٨/١٣ .

ومعتقداته في نظر بعض المؤلفين ، وإن كان بعضهم قد أبدى شكه في صحتها ، دون أن يتعدى حدود هذا الشك إلى اليقين ، كما تفرض ذلك قواعد البحث الموضوعي السليم .

وما دام الشك قائماً في صحة هذه المسألة ، فإن علينا أن نتحرى أصولها وفروعها ، ونقتصر آثارها في مؤلفاته وكتبه ، ونكشف عن حقيقة مذهبه ومعتقد .

ولا بد لنا قبل ذلك من التذكير بظروله العائلية وظروف عصره السياسية والمذهبية ، إذ كان أبو الفرج يتنسب إلى آخر خلفاء أمية مروان بن محمد (١٧٤) أو « الشجرة الملعونة » (١٧٥) كما يقول بعض أهل التشيع من المؤلفين ، وقد اجتمعت جذور هذه الشجرة من باطن الأرض بعد أن زالت دولة الأمويين ، ثم أصابهم من بعد ما أصابهم من أذى ومقاتل على أيدي أبناء عمومتهم من العباسيين وأشياعهم ، (١٧٦) ففرقوا في أقطار الأرض بددا ، واتجه عدد منهم إلى الأندلس ومصر وأصبهان وغيرها من البلدان المعروفة بمناصرة الأمويين وأهل السنة . (١٧٧)

وقد عاش أبو الفرج حياته في ظل حكم البريين ، وكانوا من خلافة الشيعة شأنهم في ذلك شأن معظم الفرس والديلم ، وقد أضفوا على مذهبهم صبغة رسمية بعد استيلائهم على الحكم والخلافة العباسية في العراق وفارس ، وأظهروا تمصبهم الشديد لآل البيت وشيعتهم ، وأكسروا الناس على مشابعتهم في ذلك (١٧٨) .

وقد كثرت الفتن الطائفية في ذلك العصر ، وزداد التمصب ، وظهرت زحود الفعل على صورة دعوات جدليته ، صال الأديباء والمفكرين مضطرين إلى مسايرة

التيمة المقررة أيضاً ، وتوسعوا في ذلك كثيرا ، فذهب بعضهم إلى القول : « وكان مسرفاً أشنع الإسراف في اللذات والشهوات » (١٧٩) وأنه كان يتم بإبراز الجوانب الضعيفة من حياة الشعراء بما يمثل شخصيته وأخلاقه ، فكان الأخالي لذلك « أحسن كتاب بأعْيَاب الخِلاعة والمجنون » (١٨٠) دون أن يكون لذلك كله ما يؤكده في الأخالي ، أو في أخبار صاحبه وآراء أصحابه ومعاصريه فيه .

والرأي الذي تدل عليه كتبه وآثاره وأشعاره وأخباره وتراجمه أنه كان وسطاً بين معاصريه ، لم تخل حياته من شيء من اللهي في بعض الفترات ، دون أن يعرف بذلك أو يشتهر كما عرف به غيره واشتهر ، ومن هنا كان هذا الضכות المطبق حول أخلاقه وسلوكه ، كما كان ذلك السكون من صفاته وخصاله ، مما يؤكد أمر توسطه واعتداله ، وقد عبر عن ذلك بنفسه حين قال : « إن التوسط في كل شيء أجمل ، والحق أحق أن يتبع » (١٨١) .

يبد أن ما ذهب إليه ابن الجوزي وتابعه فيه معظم المعاصرين مرتبط حد بعيد بقوله عنه « وكان يتشيع ، ومثله لا يوثق به وبروايته ، فإنه كان يصرح في كتبه بما يوجب الفسق . . . » « وتلك مسألة أخرى لا تخلو من الوهم والتخليط أيضاً .

مذهبه الديني ومعتقده :

اشتهر أمر أبي الفرج بالتشيع في المذهب ، وكان له في المسألة ذيول كثيرة في كتب القدماء والمعاصرين ، لما لها من ارتباط بمروياته وأخباره ، وما لها من صلة بشخصيته

(١٧١) انظر الفقي : ٢٨٨ / ١ .

(١٧٢) م. و. انظر صاحب الألفاظ : ١٣٢ و ١٤٩ و ١٥١ و مصادر الأبي : ١٧٠ / ١ و انظر الفرج الأصمعي : ص ١٣٤ .

(١٧٣) الألفاظ : ٣٨٣ / ١٦ .

(١٧٤) جهره أنساب العرب : ص ١٠٧ و انظر لمصادر السابقة .

(١٧٥) روضات الجفوت : ٢٢١ / ٥ .

(١٧٦) انظر الكامل : ١٧٤ / ٥ والألفاظ : ٤٤٣ / ٤ .

(١٧٧) انظر جهره أنساب العرب : ص ١٠٧ و انظر الإسلام : ٥ / ٢ .

(١٧٨) انظر في ذلك الكامل : ٣٣٩ / ٨ و حاشيون : ٨٨٥ / ٣ و شذرات الذهب : ٩ / ٣ .

الشريف ، دون أن يشير إلى تشيع أبيه ، مع ما لذلك من صلة قوية بموضوع كتابه .^(١٨٥)

وروى عنه النصارى تسليماً ، ولم يتعرض له في الحديث له^(١٨٦) ، كما لم يتعرض له من روى عنه الحديث النبوي من تلامذته كعلي الرضا وابن دوما وإبراهيم بن محمد وغيرهم من المحدثين الذين يولون هذا الجانب عنايتهم الشديد كما هو معروف^(١٨٧) .

وتقل لنا أبو علي المحسن بن أبي القاسم التوحي بعض أخباره ، ومن ذلك قوله « ومن الرواة المتسعين الذين شاهدناهم أبو الفرج الأصفهاني ، فإنه كان يحفظ من الشعر والأغاني والأخبار والآثار والحديث المسند والنسب ما لم أر قط من يحفظه مثله ، وكان شديد الاختصاص بهذه الأشياء ، ويحفظ دون ما يحفظ منها علوماً أخرى منها اللغة والنحو والحجرات والسير والمغازي ومن آلة المتابعة شيئاً كثيراً ، مثل علم الجوارح والبيطرة ونسب من الطب والنجوم والأشربة وغير ذلك »^(١٨٨) .

رواية متسع حقا هذا الذي يحفظ ذلك كله ويعرّيه . يبد أن كلمة « المتسعين » مع وضوح مقصدها ودلالاتها إلى بمدحها مما يوضح معناها ، قد نقلت من كتاب الخطيب البغدادي عرقاً ومصحفة سهواً أو عمداً إلى : المتشيعين ، فصار أبو الفرج متشيعاً وكان متشيعاً ، ونقل هذه الكلمة حل هذه الصورة المحرفة كل من أبي بعد الخطيب من المؤلفين إلى عصرنا هذا ، وصارت من أقوى الأداة حل تشيع أبي الفرج لديهم^(١٨٩) .

حكمهم وعامة الناس في عصرهم ، وكان يحس المكي « يعني ولاحه لبني أمية أشد الحفاوة »^(١٩٠) ، وقتل أبو العبر الهاشمي بيد أحد الشيعة « لقوله قالها في حق علي (ر) استحل بها حمة »^(١٩١) ، وتوفي أبو بكر الصولي بالبرصة « مستتراً لأنه روى خيراً في حق علي (ر) فخطبه العامة والحفاوة لتقلته »^(١٩٢) ، واتهم ابن المعتز قبل ذلك بالنصب والعداوة لآل البيت من الطالبين والشيعة . فادى ذلك إلى مقتله كما هو معروف من أمره^(١٩٣) ، وظل أبو الفرج نفسه يعرض عن ذكر نسبه الأموي الصريح ، ويكتفي من ذلك بالقول في مقدمة الأغاني : « هذا كتاب ألفه علي بن الحسين بن محمد القرشي الكاتب المعروف بالأصفهاني »^(١٩٤) .

فاذا ما عرفنا هذه الظروف كلها ، أمكن لنا تقدير موقع أبي الفرج في عصره ، وحاجته الشديدة إلى اظهار المحبة والولاء لآل البيت وأشياعهم ، دون أن يعني ذلك تشيحه في ملعبه الديني ومعتقد كما هو معروف لدى معظم المؤلفين .

لقد ترجم له ابن النديم معاصره ، ولم يصفه بالشيعة ، كما لم يذكر له كتاباً في الفصل الذي خصصه لمؤلفي الشيعة وآثارهم ، مع أن كتاباً معروفاً هو « مقاتل الطالبين » وغيره ما يمكن أن يدرج في قائمة هذه الكتب والآثار^(١٩٥) .

كما ترجم له معاصره أبو نعيم الأصبهاني في « ذكر أخبار أصفهان » وهو خصص برواة الحديث النبوي

(١٨٥) الأغاني : ١/ ١٧٣ .

(١٨٦) ٥ : ٢٠٤ / ٣٣ .

(١٨٧) وفاته الأماني : ٤ / ٣١٠ .

(١٨٨) طبقات العمدة للمحدثين : مقدمة الملحق : ص ١٢ .

(١٨٩) الأغاني : ١ / ١ .

(١٩٠) فهرست : ص ١٧٧ - ١٧٣ وانظر ٣٢٨ - ٣٢٣ و ٣١٨ - ٣١٣ .

(١٩١) ذكر أخبار أصفهان : ١ / ٣٢٢ .

(١٩٢) لسان ليزان : ٤ / ٢٢٢ .

(١٩٣) انظر تاريخ بغداد : ١ / ٣٨٨ - ٣٩٩ .

(١٩٤) ٥ : ١١ / ٣٩٩ - وقد روى الخطيب هذا الخبر عن علي بن الحسن الترمذي .

(١٩٥) انظر معجم الأديب : ١ / ٩٦ و ٩٧ و ٩٨ و ٩٩ و ١٠٠ و ١٠١ و ١٠٢ و ١٠٣ و ١٠٤ و ١٠٥ و ١٠٦ و ١٠٧ و ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠ و ١١١ و ١١٢ و ١١٣ و ١١٤ و ١١٥ و ١١٦ و ١١٧ و ١١٨ و ١١٩ و ١٢٠ و ١٢١ و ١٢٢ و ١٢٣ و ١٢٤ و ١٢٥ و ١٢٦ و ١٢٧ و ١٢٨ و ١٢٩ و ١٣٠ و ١٣١ و ١٣٢ و ١٣٣ و ١٣٤ و ١٣٥ و ١٣٦ و ١٣٧ و ١٣٨ و ١٣٩ و ١٤٠ و ١٤١ و ١٤٢ و ١٤٣ و ١٤٤ و ١٤٥ و ١٤٦ و ١٤٧ و ١٤٨ و ١٤٩ و ١٥٠ و ١٥١ و ١٥٢ و ١٥٣ و ١٥٤ و ١٥٥ و ١٥٦ و ١٥٧ و ١٥٨ و ١٥٩ و ١٦٠ و ١٦١ و ١٦٢ و ١٦٣ و ١٦٤ و ١٦٥ و ١٦٦ و ١٦٧ و ١٦٨ و ١٦٩ و ١٧٠ و ١٧١ و ١٧٢ و ١٧٣ و ١٧٤ و ١٧٥ و ١٧٦ و ١٧٧ و ١٧٨ و ١٧٩ و ١٨٠ و ١٨١ و ١٨٢ و ١٨٣ و ١٨٤ و ١٨٥ و ١٨٦ و ١٨٧ و ١٨٨ و ١٨٩ و ١٩٠ و ١٩١ و ١٩٢ و ١٩٣ و ١٩٤ و ١٩٥ و ١٩٦ و ١٩٧ و ١٩٨ و ١٩٩ و ٢٠٠ و ٢٠١ و ٢٠٢ و ٢٠٣ و ٢٠٤ و ٢٠٥ و ٢٠٦ و ٢٠٧ و ٢٠٨ و ٢٠٩ و ٢١٠ و ٢١١ و ٢١٢ و ٢١٣ و ٢١٤ و ٢١٥ و ٢١٦ و ٢١٧ و ٢١٨ و ٢١٩ و ٢٢٠ و ٢٢١ و ٢٢٢ و ٢٢٣ و ٢٢٤ و ٢٢٥ و ٢٢٦ و ٢٢٧ و ٢٢٨ و ٢٢٩ و ٢٣٠ و ٢٣١ و ٢٣٢ و ٢٣٣ و ٢٣٤ و ٢٣٥ و ٢٣٦ و ٢٣٧ و ٢٣٨ و ٢٣٩ و ٢٤٠ و ٢٤١ و ٢٤٢ و ٢٤٣ و ٢٤٤ و ٢٤٥ و ٢٤٦ و ٢٤٧ و ٢٤٨ و ٢٤٩ و ٢٥٠ و ٢٥١ و ٢٥٢ و ٢٥٣ و ٢٥٤ و ٢٥٥ و ٢٥٦ و ٢٥٧ و ٢٥٨ و ٢٥٩ و ٢٦٠ و ٢٦١ و ٢٦٢ و ٢٦٣ و ٢٦٤ و ٢٦٥ و ٢٦٦ و ٢٦٧ و ٢٦٨ و ٢٦٩ و ٢٧٠ و ٢٧١ و ٢٧٢ و ٢٧٣ و ٢٧٤ و ٢٧٥ و ٢٧٦ و ٢٧٧ و ٢٧٨ و ٢٧٩ و ٢٨٠ و ٢٨١ و ٢٨٢ و ٢٨٣ و ٢٨٤ و ٢٨٥ و ٢٨٦ و ٢٨٧ و ٢٨٨ و ٢٨٩ و ٢٩٠ و ٢٩١ و ٢٩٢ و ٢٩٣ و ٢٩٤ و ٢٩٥ و ٢٩٦ و ٢٩٧ و ٢٩٨ و ٢٩٩ و ٣٠٠ و ٣٠١ و ٣٠٢ و ٣٠٣ و ٣٠٤ و ٣٠٥ و ٣٠٦ و ٣٠٧ و ٣٠٨ و ٣٠٩ و ٣١٠ و ٣١١ و ٣١٢ و ٣١٣ و ٣١٤ و ٣١٥ و ٣١٦ و ٣١٧ و ٣١٨ و ٣١٩ و ٣٢٠ و ٣٢١ و ٣٢٢ و ٣٢٣ و ٣٢٤ و ٣٢٥ و ٣٢٦ و ٣٢٧ و ٣٢٨ و ٣٢٩ و ٣٣٠ و ٣٣١ و ٣٣٢ و ٣٣٣ و ٣٣٤ و ٣٣٥ و ٣٣٦ و ٣٣٧ و ٣٣٨ و ٣٣٩ و ٣٤٠ و ٣٤١ و ٣٤٢ و ٣٤٣ و ٣٤٤ و ٣٤٥ و ٣٤٦ و ٣٤٧ و ٣٤٨ و ٣٤٩ و ٣٥٠ و ٣٥١ و ٣٥٢ و ٣٥٣ و ٣٥٤ و ٣٥٥ و ٣٥٦ و ٣٥٧ و ٣٥٨ و ٣٥٩ و ٣٦٠ و ٣٦١ و ٣٦٢ و ٣٦٣ و ٣٦٤ و ٣٦٥ و ٣٦٦ و ٣٦٧ و ٣٦٨ و ٣٦٩ و ٣٧٠ و ٣٧١ و ٣٧٢ و ٣٧٣ و ٣٧٤ و ٣٧٥ و ٣٧٦ و ٣٧٧ و ٣٧٨ و ٣٧٩ و ٣٨٠ و ٣٨١ و ٣٨٢ و ٣٨٣ و ٣٨٤ و ٣٨٥ و ٣٨٦ و ٣٨٧ و ٣٨٨ و ٣٨٩ و ٣٩٠ و ٣٩١ و ٣٩٢ و ٣٩٣ و ٣٩٤ و ٣٩٥ و ٣٩٦ و ٣٩٧ و ٣٩٨ و ٣٩٩ و ٤٠٠ و ٤٠١ و ٤٠٢ و ٤٠٣ و ٤٠٤ و ٤٠٥ و ٤٠٦ و ٤٠٧ و ٤٠٨ و ٤٠٩ و ٤١٠ و ٤١١ و ٤١٢ و ٤١٣ و ٤١٤ و ٤١٥ و ٤١٦ و ٤١٧ و ٤١٨ و ٤١٩ و ٤٢٠ و ٤٢١ و ٤٢٢ و ٤٢٣ و ٤٢٤ و ٤٢٥ و ٤٢٦ و ٤٢٧ و ٤٢٨ و ٤٢٩ و ٤٣٠ و ٤٣١ و ٤٣٢ و ٤٣٣ و ٤٣٤ و ٤٣٥ و ٤٣٦ و ٤٣٧ و ٤٣٨ و ٤٣٩ و ٤٤٠ و ٤٤١ و ٤٤٢ و ٤٤٣ و ٤٤٤ و ٤٤٥ و ٤٤٦ و ٤٤٧ و ٤٤٨ و ٤٤٩ و ٤٥٠ و ٤٥١ و ٤٥٢ و ٤٥٣ و ٤٥٤ و ٤٥٥ و ٤٥٦ و ٤٥٧ و ٤٥٨ و ٤٥٩ و ٤٦٠ و ٤٦١ و ٤٦٢ و ٤٦٣ و ٤٦٤ و ٤٦٥ و ٤٦٦ و ٤٦٧ و ٤٦٨ و ٤٦٩ و ٤٧٠ و ٤٧١ و ٤٧٢ و ٤٧٣ و ٤٧٤ و ٤٧٥ و ٤٧٦ و ٤٧٧ و ٤٧٨ و ٤٧٩ و ٤٨٠ و ٤٨١ و ٤٨٢ و ٤٨٣ و ٤٨٤ و ٤٨٥ و ٤٨٦ و ٤٨٧ و ٤٨٨ و ٤٨٩ و ٤٩٠ و ٤٩١ و ٤٩٢ و ٤٩٣ و ٤٩٤ و ٤٩٥ و ٤٩٦ و ٤٩٧ و ٤٩٨ و ٤٩٩ و ٥٠٠ و ٥٠١ و ٥٠٢ و ٥٠٣ و ٥٠٤ و ٥٠٥ و ٥٠٦ و ٥٠٧ و ٥٠٨ و ٥٠٩ و ٥١٠ و ٥١١ و ٥١٢ و ٥١٣ و ٥١٤ و ٥١٥ و ٥١٦ و ٥١٧ و ٥١٨ و ٥١٩ و ٥٢٠ و ٥٢١ و ٥٢٢ و ٥٢٣ و ٥٢٤ و ٥٢٥ و ٥٢٦ و ٥٢٧ و ٥٢٨ و ٥٢٩ و ٥٣٠ و ٥٣١ و ٥٣٢ و ٥٣٣ و ٥٣٤ و ٥٣٥ و ٥٣٦ و ٥٣٧ و ٥٣٨ و ٥٣٩ و ٥٤٠ و ٥٤١ و ٥٤٢ و ٥٤٣ و ٥٤٤ و ٥٤٥ و ٥٤٦ و ٥٤٧ و ٥٤٨ و ٥٤٩ و ٥٥٠ و ٥٥١ و ٥٥٢ و ٥٥٣ و ٥٥٤ و ٥٥٥ و ٥٥٦ و ٥٥٧ و ٥٥٨ و ٥٥٩ و ٥٦٠ و ٥٦١ و ٥٦٢ و ٥٦٣ و ٥٦٤ و ٥٦٥ و ٥٦٦ و ٥٦٧ و ٥٦٨ و ٥٦٩ و ٥٧٠ و ٥٧١ و ٥٧٢ و ٥٧٣ و ٥٧٤ و ٥٧٥ و ٥٧٦ و ٥٧٧ و ٥٧٨ و ٥٧٩ و ٥٨٠ و ٥٨١ و ٥٨٢ و ٥٨٣ و ٥٨٤ و ٥٨٥ و ٥٨٦ و ٥٨٧ و ٥٨٨ و ٥٨٩ و ٥٩٠ و ٥٩١ و ٥٩٢ و ٥٩٣ و ٥٩٤ و ٥٩٥ و ٥٩٦ و ٥٩٧ و ٥٩٨ و ٥٩٩ و ٦٠٠ و ٦٠١ و ٦٠٢ و ٦٠٣ و ٦٠٤ و ٦٠٥ و ٦٠٦ و ٦٠٧ و ٦٠٨ و ٦٠٩ و ٦١٠ و ٦١١ و ٦١٢ و ٦١٣ و ٦١٤ و ٦١٥ و ٦١٦ و ٦١٧ و ٦١٨ و ٦١٩ و ٦٢٠ و ٦٢١ و ٦٢٢ و ٦٢٣ و ٦٢٤ و ٦٢٥ و ٦٢٦ و ٦٢٧ و ٦٢٨ و ٦٢٩ و ٦٣٠ و ٦٣١ و ٦٣٢ و ٦٣٣ و ٦٣٤ و ٦٣٥ و ٦٣٦ و ٦٣٧ و ٦٣٨ و ٦٣٩ و ٦٤٠ و ٦٤١ و ٦٤٢ و ٦٤٣ و ٦٤٤ و ٦٤٥ و ٦٤٦ و ٦٤٧ و ٦٤٨ و ٦٤٩ و ٦٥٠ و ٦٥١ و ٦٥٢ و ٦٥٣ و ٦٥٤ و ٦٥٥ و ٦٥٦ و ٦٥٧ و ٦٥٨ و ٦٥٩ و ٦٦٠ و ٦٦١ و ٦٦٢ و ٦٦٣ و ٦٦٤ و ٦٦٥ و ٦٦٦ و ٦٦٧ و ٦٦٨ و ٦٦٩ و ٦٧٠ و ٦٧١ و ٦٧٢ و ٦٧٣ و ٦٧٤ و ٦٧٥ و ٦٧٦ و ٦٧٧ و ٦٧٨ و ٦٧٩ و ٦٨٠ و ٦٨١ و ٦٨٢ و ٦٨٣ و ٦٨٤ و ٦٨٥ و ٦٨٦ و ٦٨٧ و ٦٨٨ و ٦٨٩ و ٦٩٠ و ٦٩١ و ٦٩٢ و ٦٩٣ و ٦٩٤ و ٦٩٥ و ٦٩٦ و ٦٩٧ و ٦٩٨ و ٦٩٩ و ٧٠٠ و ٧٠١ و ٧٠٢ و ٧٠٣ و ٧٠٤ و ٧٠٥ و ٧٠٦ و ٧٠٧ و ٧٠٨ و ٧٠٩ و ٧١٠ و ٧١١ و ٧١٢ و ٧١٣ و ٧١٤ و ٧١٥ و ٧١٦ و ٧١٧ و ٧١٨ و ٧١٩ و ٧٢٠ و ٧٢١ و ٧٢٢ و ٧٢٣ و ٧٢٤ و ٧٢٥ و ٧٢٦ و ٧٢٧ و ٧٢٨ و ٧٢٩ و ٧٣٠ و ٧٣١ و ٧٣٢ و ٧٣٣ و ٧٣٤ و ٧٣٥ و ٧٣٦ و ٧٣٧ و ٧٣٨ و ٧٣٩ و ٧٤٠ و ٧٤١ و ٧٤٢ و ٧٤٣ و ٧٤٤ و ٧٤٥ و ٧٤٦ و ٧٤٧ و ٧٤٨ و ٧٤٩ و ٧٥٠ و ٧٥١ و ٧٥٢ و ٧٥٣ و ٧٥٤ و ٧٥٥ و ٧٥٦ و ٧٥٧ و ٧٥٨ و ٧٥٩ و ٧٦٠ و ٧٦١ و ٧٦٢ و ٧٦٣ و ٧٦٤ و ٧٦٥ و ٧٦٦ و ٧٦٧ و ٧٦٨ و ٧٦٩ و ٧٧٠ و ٧٧١ و ٧٧٢ و ٧٧٣ و ٧٧٤ و ٧٧٥ و ٧٧٦ و ٧٧٧ و ٧٧٨ و ٧٧٩ و ٧٨٠ و ٧٨١ و ٧٨٢ و ٧٨٣ و ٧٨٤ و ٧٨٥ و ٧٨٦ و ٧٨٧ و ٧٨٨ و ٧٨٩ و ٧٩٠ و ٧٩١ و ٧٩٢ و ٧٩٣ و ٧٩٤ و ٧٩٥ و ٧٩٦ و ٧٩٧ و ٧٩٨ و ٧٩٩ و ٨٠٠ و ٨٠١ و ٨٠٢ و ٨٠٣ و ٨٠٤ و ٨٠٥ و ٨٠٦ و ٨٠٧ و ٨٠٨ و ٨٠٩ و ٨١٠ و ٨١١ و ٨١٢ و ٨١٣ و ٨١٤ و ٨١٥ و ٨١٦ و ٨١٧ و ٨١٨ و ٨١٩ و ٨٢٠ و ٨٢١ و ٨٢٢ و ٨٢٣ و ٨٢٤ و ٨٢٥ و ٨٢٦ و ٨٢٧ و ٨٢٨ و ٨٢٩ و ٨٣٠ و ٨٣١ و ٨٣٢ و ٨٣٣ و ٨٣٤ و ٨٣٥ و ٨٣٦ و ٨٣٧ و ٨٣٨ و ٨٣٩ و ٨٤٠ و ٨٤١ و ٨٤٢ و ٨٤٣ و ٨٤٤ و ٨٤٥ و ٨٤٦ و ٨٤٧ و ٨٤٨ و ٨٤٩ و ٨٥٠ و ٨٥١ و ٨٥٢ و ٨٥٣ و ٨٥٤ و ٨٥٥ و ٨٥٦ و ٨٥٧ و ٨٥٨ و ٨٥٩ و ٨٦٠ و ٨٦١ و ٨٦٢ و ٨٦٣ و ٨٦٤ و ٨٦٥ و ٨٦٦ و ٨٦٧ و ٨٦٨ و ٨٦٩ و ٨٧٠ و ٨٧١ و ٨٧٢ و ٨٧٣ و ٨٧٤ و ٨٧٥ و ٨٧٦ و ٨٧٧ و ٨٧٨ و ٨٧٩ و ٨٨٠ و ٨٨١ و ٨٨٢ و ٨٨٣ و ٨٨٤ و ٨٨٥ و ٨٨٦ و ٨٨٧ و ٨٨٨ و ٨٨٩ و ٨٩٠ و ٨٩١ و ٨٩٢ و ٨٩٣ و ٨٩٤ و ٨٩٥ و ٨٩٦ و ٨٩٧ و ٨٩٨ و ٨٩٩ و ٩٠٠ و ٩٠١ و ٩٠٢ و ٩٠٣ و ٩٠٤ و ٩٠٥ و ٩٠٦ و ٩٠٧ و ٩٠٨ و ٩٠٩ و ٩١٠ و ٩١١ و ٩١٢ و ٩١٣ و ٩١٤ و ٩١٥ و ٩١٦ و ٩١٧ و ٩١٨ و ٩١٩ و ٩٢٠ و ٩٢١ و ٩٢٢ و ٩٢٣ و ٩٢٤ و ٩٢٥ و ٩٢٦ و ٩٢٧ و ٩٢٨ و ٩٢٩ و ٩٣٠ و ٩٣١ و ٩٣٢ و ٩٣٣ و ٩٣٤ و ٩٣٥ و ٩٣٦ و ٩٣٧ و ٩٣٨ و ٩٣٩ و ٩٤٠ و ٩٤١ و ٩٤٢ و ٩٤٣ و ٩٤٤ و ٩٤٥ و ٩٤٦ و ٩٤٧ و ٩٤٨ و ٩٤٩ و ٩٥٠ و ٩٥١ و ٩٥٢ و ٩٥٣ و ٩٥٤ و ٩٥٥ و ٩٥٦ و ٩٥٧ و ٩٥٨ و ٩٥٩ و ٩٦٠ و ٩٦١ و ٩٦٢ و ٩٦٣ و ٩٦٤ و ٩٦٥ و ٩٦٦ و ٩٦٧ و ٩٦٨ و ٩٦٩ و ٩٧٠ و ٩٧١ و ٩٧٢ و ٩٧٣ و ٩٧٤ و ٩٧٥ و ٩٧٦ و ٩٧٧ و ٩٧٨ و ٩٧٩ و ٩٨٠ و ٩٨١ و ٩٨٢ و ٩٨٣ و ٩٨٤ و ٩٨٥ و ٩٨٦ و ٩٨٧ و ٩٨٨ و ٩٨٩ و ٩٩٠ و ٩٩١ و ٩٩٢ و ٩٩٣ و ٩٩٤ و ٩٩٥ و ٩٩٦ و ٩٩٧ و ٩٩٨ و ٩٩٩ و ١٠٠٠ و ١٠٠١ و ١٠٠٢ و ١٠٠٣ و ١٠٠٤ و ١٠٠٥ و ١٠٠٦ و ١٠٠٧ و ١٠٠٨ و ١٠٠٩ و ١٠١٠ و ١٠١١ و ١٠١٢ و ١٠١٣ و ١٠١٤ و ١٠١٥ و ١٠١٦ و ١٠١٧ و ١٠١٨ و ١٠١٩ و ١٠٢٠ و ١٠٢١ و ١٠٢٢ و ١٠٢٣ و ١٠٢٤ و ١٠٢٥ و ١٠٢٦ و ١٠٢٧ و ١٠٢٨ و ١٠٢٩ و ١٠٣٠ و ١٠٣١ و ١٠٣٢ و ١٠٣٣ و ١٠٣٤ و ١٠٣٥ و ١٠٣٦ و ١٠٣٧ و ١٠٣٨ و ١٠٣٩ و ١٠٤٠ و ١٠٤١ و ١٠٤٢ و ١٠٤٣ و ١٠٤٤ و ١٠٤٥ و ١٠٤٦ و ١٠٤٧ و ١٠٤٨ و ١٠٤٩ و ١٠٥٠ و ١٠٥١ و ١٠٥٢ و ١٠٥٣ و ١٠٥٤ و ١٠٥٥ و ١٠٥٦ و ١٠٥٧ و ١٠٥٨ و ١٠٥٩ و ١٠٦٠ و ١٠٦١ و ١٠٦٢ و ١٠٦٣ و ١٠٦٤ و ١٠٦٥ و ١٠٦٦ و ١٠٦٧ و ١٠٦٨ و ١٠٦٩ و ١٠٧٠ و ١٠٧١ و ١٠٧٢ و ١٠٧٣ و ١٠٧٤ و ١٠٧٥ و ١٠٧٦ و ١٠٧٧ و ١٠٧٨ و ١٠٧٩ و ١٠٨٠ و ١٠٨١ و ١٠٨٢ و ١٠٨٣ و ١٠٨٤ و ١٠٨٥ و ١٠٨٦ و ١٠٨٧ و ١٠٨٨ و ١٠٨٩ و ١٠٩٠ و ١٠٩١ و ١٠٩٢ و ١٠٩٣ و ١٠٩٤ و ١٠٩٥ و ١٠٩٦ و ١٠٩٧ و ١٠٩٨ و ١٠٩٩ و ١١٠٠ و ١١٠١ و ١١٠٢ و ١١٠٣ و ١١٠٤ و ١١٠٥ و ١١٠٦ و ١١٠٧ و ١١٠٨ و ١١٠٩ و ١١١٠ و ١١١١ و ١١١٢ و ١١١٣ و ١١١٤ و ١١١٥ و ١١١٦ و ١١١٧ و ١١١٨ و ١١١٩ و ١١٢٠ و ١١٢١ و ١١٢٢ و ١١٢٣ و ١١٢٤ و ١١٢٥ و ١١٢٦ و ١١٢٧ و ١١٢٨ و ١١٢٩ و ١١٣٠ و ١١٣١ و ١١٣٢ و ١١٣٣ و ١١٣٤ و ١١٣٥ و ١١٣٦ و ١١٣٧ و ١١٣٨ و ١١٣٩ و ١١٤٠ و ١١٤١ و ١١٤٢ و ١١٤٣ و ١١٤٤ و ١١٤٥ و ١١٤٦ و ١١٤٧ و ١١٤٨ و ١١٤٩ و ١١٥٠ و ١١٥١ و ١١٥٢ و ١١٥٣ و ١١٥٤ و ١١٥٥ و ١١٥٦ و ١١٥٧ و ١١٥٨ و ١١٥٩ و ١١٦٠ و ١١٦١ و ١١٦٢ و ١١٦٣ و ١١٦٤ و ١١٦٥ و ١١٦٦ و ١١٦٧ و ١١٦٨ و ١١٦٩ و ١١٧٠ و ١١٧١ و ١١٧٢ و ١١٧٣ و ١١٧٤ و ١١٧٥ و ١١٧٦ و ١١٧٧ و ١١٧٨ و ١١٧٩ و ١١٨٠ و ١١٨١ و ١١٨٢ و ١١٨٣ و ١١٨٤ و ١١٨٥ و ١١٨٦ و ١١٨٧ و ١١٨٨ و ١١٨٩ و ١١٩٠ و ١١٩١ و ١١٩٢ و ١١٩٣ و ١١٩٤ و ١١٩٥ و ١١٩٦ و ١١٩٧ و ١١٩٨ و ١١٩٩ و ١٢٠٠ و ١٢٠١ و ١٢٠٢ و ١٢٠٣ و ١٢٠٤ و ١٢٠٥ و ١٢٠٦ و ١٢٠٧ و ١٢٠٨ و ١٢٠٩ و ١٢١٠ و ١٢١١ و ١٢١٢ و ١٢١٣ و ١٢١٤ و ١٢١٥ و ١٢١٦ و ١٢١٧ و ١٢١٨ و ١٢١٩ و ١٢٢٠ و ١٢٢١ و ١٢٢٢ و ١٢٢٣ و ١٢٢٤ و ١٢٢٥ و ١٢٢٦ و ١٢٢٧ و ١٢٢٨ و ١٢٢٩ و ١٢٣٠ و ١٢٣١ و ١٢٣٢ و ١٢٣٣ و ١٢٣٤ و ١٢٣٥ و ١٢٣٦ و ١٢٣٧ و ١٢٣٨ و ١٢٣٩ و ١٢٤٠ و ١٢٤١ و ١٢٤٢ و ١٢٤٣ و ١٢٤٤ و ١٢٤٥ و ١٢٤٦ و ١٢٤٧ و ١٢٤٨ و ١٢٤٩ و ١٢٥٠ و ١٢٥١ و ١٢٥٢ و ١٢٥٣ و ١٢٥٤ و ١٢٥٥ و ١٢٥٦ و ١٢٥٧ و ١٢٥٨ و ١٢٥٩ و ١٢٦٠ و ١٢٦١ و ١٢٦٢ و ١٢٦٣ و ١٢٦٤ و ١٢٦٥ و ١٢٦٦ و ١٢٦٧ و ١٢٦٨ و ١٢٦٩ و ١٢٧٠ و ١٢٧١ و ١٢٧٢ و ١٢٧٣ و ١٢٧٤ و ١٢٧٥ و ١٢٧٦ و ١٢٧٧ و ١٢٧٨ و ١٢٧٩ و ١٢٨٠ و ١٢٨١ و ١٢٨٢ و ١٢٨٣ و ١٢٨٤ و ١٢٨٥ و ١٢٨٦ و ١٢٨٧ و ١٢٨٨ و ١٢٨٩ و ١٢٩٠ و ١٢٩١ و ١٢٩٢ و ١٢٩٣ و ١٢٩٤ و ١٢٩٥ و ١٢٩٦ و ١٢٩٧ و ١٢٩٨ و ١٢٩٩ و ١٣٠٠ و ١٣٠١ و ١٣٠٢ و ١٣٠٣ و ١٣٠٤ و ١٣٠٥ و ١٣٠٦ و ١٣٠٧ و ١٣٠٨ و ١٣٠٩ و ١٣١٠ و ١٣١١ و ١٣١٢ و ١٣١٣ و ١٣١٤ و ١٣١٥ و ١٣١٦ و ١٣١٧ و ١٣١٨ و ١٣١٩ و ١٣٢٠ و ١٣٢١ و ١٣٢٢ و ١٣

من الشجرة للمعونة في القرآن ، ودخلا في سلسلة بني أمية وآل مروان ، فكيف يمكن وجود رجل من أهل الأيمان في قوم ترجمه إلى قاطبتهم الألمان على أي لسان ، ومن أي انسان ؟ (١٩٥) .

ومع ماني هذا القول من تعصب ملموم إلا أنه من الأقوال الغريبة التي تفصح عن موقف واضح وعند من تشيع الأصفهاني ، إذا اعتمد فيه صاحبه على عدد من الأدلة القوية التي تقضي إلى نفيه واستبعاده ، ما دام لا يتفق مع أصله ونسبه وبيته ، ولا تفصح عنه كتبه وأقاربه وأخباره .

ولسنا نشك في أن الخونساري قد قرأ مقاتل الطالبين أو أطلع عليه وتصفحها إجمالاً كما فعل باخاني ، فلم يجد فيه ما يهدل على التشيع ، إن لم يرفضها ما رأيناه من صدقته وأعراضه .

ومع أن جل المعاصرين قد ردوا أقوال القدماء في تشيع أبي الفرج ، ووثقوا بصحتها ، إلا أن بعضهم قد تابعهم في شكهم واستغرابهم لذلك ، ومنهم ذ . محسن خياص في بحثه حول « التشيع وأثره في شعر العصر العباسي الأول » إذ أبدى تعجبه الشديد واستغرابه من موقف أبي الفرج في أغانيه من شعراء الشيعة ، واغفاله ذكر أشعارهم التي تمثل مذهبهم ، وقرن هذا الموقف بموقف ابن المعتز منهم ، وأبدى حيرته لذلك ، لما هو معروف لديه من أمر تشيع الأصفهاني ، فلم يجد لذلك ما يسوغه في ذهنه ولم يتعمد حدود هذه الحيرة والاستغراب . (١٩٦) .

كما صرح الأستاذ شفيق جبيري أنه لم يجد في الأغاني ما يهدل على تشيع صاحبه ، وإن كان فيه ما يهدل كتعصبه للأمويين ، فمضى بتتبع أخبارهم فيه ، دون أن يرصد

على أن الأمر لا يهتف عند حدود هذه الكلمة المحرقة فحسب ، وإنما يمتدأها إلى ماقتدر به محمد بن أبي الفوارس (٣٣٨ - ٤١٢ هـ) إذ قال « وكان أمويًا ، وكان يتشيع (١٩٧) ولم يكن لذلك ما يؤيده لدى غيره من أصحابه ومعاصريه ومن ترجم له أو ذكره سوى تلك الكلمة المحرقة .

ومعها يكن من أمر فقد شاع تشيع أبي الفرج في كتب المتأخرين ، ولم يكن لهم في ذلك من دليل سوى ما ذكرناه ، ونقله الخلف عن السلف على أنه حقيقة ثابتة أيضا ، وإن كان بعضهم قد أثار حول هذه المسألة شكوكا غفلة ، فقال ابن الأثير « وكان شيعيا ، وهذا من العجب » (١٩٨) ، وقال الذهبي في العبر : « ومن المجالب أنه مرواني يتشيع » (١٩٩) ، وقال في ميزان الاعتدال : « شيعي وهذا نادر في أموي » (٢٠٠) ، وقال ابن حجر : « شيعي زندي ، وهذا نادر في أموي » (٢٠١) .

غير أن بعض الشيعة من المؤلفين لم يكتب بذلك ، بل أنكر تكررنا مينا أن يكون هذا التشيع المزعم ظل من حقيقة ، وأبدى رأيه بعدة دلائل قوية ، فقال الخونساري « وأياما وجد في كلماته من المنهج ، فيه أولا أنه غير صريح ، ولو سلم فهو محمول على قصد التقرب إلى أبواب ملوك ذلك العصر ، المظهرين لولاية أهل البيت غالباً ، والطمع في جوارتهم العظيمة بالنسبة إلى مادحهم ، كما هو الشأن لدى كثير من شعراء ذلك الزمان ، فإن الإنسان عبد الاحسان ، مع أي تصفحت كتاب أغانيه المذكور إجمالاً ، فلم أرفقه إلا هزلا وضلالا ، أو بقصص أهل الملاهي اشتغالا ، ومن علوم أهل بيت الرسالة اعتزالا ، مضالفا إلى كون الرجل

(١٩٠) تاريخ بغداد : ١/ ٤٠٠ .

(١٩١) الكلل : ٨/ ٥٨ .

(١٩٢) العبر : ٢/ ٣٠٥ .

(١٩٣) ميزان الاعتدال : ٢/ ١٣٣ .

(١٩٤) لسان الميزان : ٤/ ٢٢١ .

(١٩٥) روحيات الجفات : ٥/ ٢٢١ .

(١٩٦) الطبع وأثره في شعر العصر العباسي : ص ٧٢ .

بيد أن أبا الفرج نفسه قد روى لنا في الأخاه قصة تدل على انكار الشيعة لهذا اللقب ، وأنتهيا من اقتران اسم الإمام به ، فحدثنا أن حجر بن عدي ، وكان من خاصة صحابة علي (ر) ، وقد ألقي القبض عليه بعد القضاء على ثورته على الأمويين ، فوقف بين يدي زياد بن أبيه فقال له : « يا عدو الله ، ماتقول في أبي تراب ؟ فقال : ما أحرف أبا تراب ، قال : ما أحرفك به ، أما تعرف علي بن أبي طالب ؟ قال : بلى ، قال : فذاك أبو تراب ، قال : كلا فذاك أبو الحسن والحسين ، فقال له صاحب الشرط : يقول لك الأمير أبو تراب ، ويقول أنت لا ؟ قال : أفان كذب الأمير أردت أن أكذب ، أشهد له بالباطل كما شهد ؟! » (٢٠١) .

ثم أتى بعد ذلك على ذكر أوصافه فقال لما وردت متفرقة في عدة مصادر وروايات جمع بينها ، فكانت منها هذه الصورة : « كان عليه السلام أسمر ، سريحا ، وهوائل القصر أقرب ، عظيم البطن ، دقيق الأصابع ، غليظ الذراعين ، حش الساقين ، في عينه لين ، عظيم اللحية ، أصبلع نازع الجبهة » (٢٠٢) .

ولم يكده يكمل حياته الأخيرة حتى وجدناه يقول : « وقد أثبتنا على صدر من أخباره فيه مقتطع ، ولقبنا له عليه السلام أكثر من أن نحصى » (٢٠٣) دون نجد لعله الفضائل لديه ذكرا ، كما لم نجد خلافا مع معاوية ، وحقه في الخلافة أثرا .

بينما وجدناه يركز في أخباره الحسن (ر) على هذا الخلاف ، ويحرص على نقل ما تبادل مع معاوية من رسائل ، ثم مبايعته لمعاوية ، وتخليه عن حقه في الخلافة ، فمقتله على يد زوجته بما يذلل لها معاوية ، ووجد لم ينجز بتزويجها من ابنه يزيد بعده (٢٠٤) .

أخبار الشيعة والطالبيين وأشعارهم ، وذلك لب الموضوع وجوهه (١٩٩) .

ومع هذه الأقوال والآراء والشكوك ، لانجد أماننا من سييل سوى النظر في مؤلفات أبي الفرج وأشعاره التي يمكن أن تكشف لنا عن حقيقة ملهه ، وتؤيد أمر تشيعه أو ترويه .

وأول كتاب ألفه الأصفياني في حياته العلمية هو « مقاتل الطالبيين » الذي يتناول فيه سيرته وماتين من قتل الطالبيين وشهادتهم منذ زمن الرسول (ﷺ) إلى الوقت الذي انتهى فيه من تأليفه سنة (٣١٣هـ) . (١٩٨)

ويذكر عنوان هذا الكتاب - بإداعة - على نزعة شيعة ظاهرة ، مع أنه لم يكن أول من تصدى لهذا الموضوع من المؤلفين ، وإنما سبقه إليه عدد كبير من المؤلفين من أهل السنة أو التشيع أو غيرهم ، إذ وجدوا فيه مجالا للتقرب إلى الحكام من أشباع الطالبيين ، وأشيعوا من خلاله رغبة عامة الناس في عصرهم ، ووجدوا فيه مجالا للشهرة لذلك (١٩٩) .

وليس من المسير علينا استجلاء موقفه من هؤلاء الطالبيين ، ومن كان على صلة بالتشيع منهم بخاصة ، من خلال عرضنا لأسلوبه في تناول أخبارهم ، وصدنا لأقواله فيهم ، وآرائه حولهم .

وأهم شخصية منهم جميعا شخصية الإمام علي (ر) ، وقد أفرد لسيرته عشرين صفحة كاملة (٢٤٠) ، بدأها بذكر لقبه : حيدرة ، ثم لقبه الآخر : أبي تراب وأكد أن الرسول (ﷺ) قد لقبه به بعد خلافه مع فاطمة ، وأورد ذلك في سياق حديث مستند ، دون أن يكون في ذلك ما يستغرب في ظاهر الأمر .

(١٩٧) دراسة الأفاضل : ص ٣٩ - ٣٦ .

(١٩٨) مقاتل الطالبيين : ص ٤ - ٦ . واهل : ص ٧٢١ .

(١٩٩) النظر مقدمة المختار : ص ١٠٤ . والمفهرست : ص ١٣٨ وما بعدها .

(٢٠٠) مقاتل الطالبيين : ص ٢٤ - ٤٥ .

(٢٠١) الأفاضل : ١٧ / ١٤٤ - ١٤٥ .

(٢٠٢) للمقاتل : ٢٧ .

(٢٠٣) ٢٨٠ : ص ٢٨ .

(٢٠٤) ٢٠٥ : ص ٤٩ - ٣٢ .

ومنها قصته مع أرملة الزبير بن العوام : وقد بعث
بخطيبها بعد مقتل زوجها عقب مقومة الجمل ، فلم
ترض بذلك ، ثم تزوجها الحسن ابنه من بعد . (٢٠٨)
ومنها خبره مع الأحنف بن قيس ، وقد ثارت ثائرة
الامام في وجهه ، فأخذ يشتمه في المسجد ويقول له :
« حائك وابن حائك ، ومنافق وابن منافق ، وكافر وابن
كافر » . (٢٠٩)
وقوله في تفسير قوله تعالى : « الذين بدلوا نعمة الله
كفرا » ان المقصود بها « الألقرجان من قریش : بنو أمية ،
وينوخزوم » . (٢١٠)

ثم خبره وقد بعث اليه سعيد بن العاص بهدايا
جليلة ، وكتب اليه يقول : « اي لم ابعث الى احد باكثر
ما بعثت به اليك ، الا شيئا في خزائن امير المؤمنين »
فقال : « لشد ما تحظر بنو أمية تراث محمد (ﷺ) اما
والله لئن وليتها لانفضها بنفض القصاب لشراب
الوئمة هم اورد هذا الخبر برواية اخرى مشابة ، امعانا
في توثيقه وتأكده » (٢١١) ، ورد فيها قوله : « والله لا
يزال غلام من غلمان بني امية يبعث اليها ما افاء الله على
رسوله يمشل قوت الأرملة ، والله لئن بعثت لانفضها
بنفض القصاب ليزام التربة » ولم يزد ابو الفرج في
التعليق على ذلك سوى قوله : « هكذا في هذه الرواية :
وذام التربة ، بدل تراب الوئمة » (٢١٢) .

اما « اخبار الحسين بن علي » (٢١٣) فقد استغرقت
اكثر من خمس وثلاثين صفحة في الاخبار ، لم يكن
للحسين من نصيب فيها سوى ذكر اسمه ونسبه ثم تفرغ
ابو الفرج بعد ذلك لشرد اخبار ابنته سكينة مع الشعراء

ومن هؤلاء الطالبين عبد الله بن معاوية العلوي ،
« وكان سمي السيرة ، رعي المذهب مستظهرا ببطانة
السوء ومن يرمى بالزندقة ، ولولا أن يظن أن غيره لم
يقع علينا لما ذكرناه مع من ذكرناه » (٢١٤) كما قال ابو
الفرج في صدر سيرته في المقاتل ، وكان قد اشترط على
نفسه في أول هذا الكتاب « أن يقتصر في ذكر اخبارهم
على من كان محمود الطريقة ، سجد المذهب ، لامن
كان يخلاف ذلك ، وهذا من سبيل اهله ، وهذا من
أسلافه ، وكان غرضه على سبيل حبث أوفساد » (٢١٥)
ولم يكن فيما ذكره من اخبار هذا الطالب سوى ما يدل على
فساد السيرة والمذهب ، والخروج على سبيل الحبث
والفساد ، والسطو على القوافل ، وانتهاك الحرمات ،
وقد كرر اخباره بصورة أوسع في بعد ذلك بزمان طويل .
ولم تكن صورة الطالبين في الاخبار مختلفة عن
سابقتهما في المقاتل ، وإنما هي أوسع فهلا ، وأكثر
تفصيلا ، وأقوى دلالة على موقف مؤلفه منهم .

ولم يفسد لعل (ر) أخباراً فيه ، وإنما أورد بعض
أخباره وأقواله في ثناياه ، ولدى تتبعنا لها عبر كجزائه
الطويلة لم نقع فيه على خبر من أخبار فضائله ومكارمه
وصبرته وشاعريته أو غير ذلك مما هو شائع ومشهورة في
أوساط الشيعة وغيرهم .

ومن هذه الاخبار التي رواها في الاخبار خبره مع النبي
(ﷺ) وقد التمس منه أن يذهب له ابنة حاتم الطائي ،
وقد وقفت بين يديه مع أسرى طيء ، فأبى عليه ذلك
وقال (ﷺ) : ان أباهما كان يجب مكارم الاخلاق ،
وأطلق سراحهما » (٢١٦)

(٢٠٨) ٥ : ١٦٢ ص .

(٢٠٩) ٥ : ٥ ص .

(٢٠٧) الألفي : ١٧ / ٣٦٤ .

(٢٠٨) ٥ : ١٨ / ٣٣٠ - ٣٣٢ .

(٢٠٩) ٥ : ٢٦ / ١٥ .

(٢١٠) ٥ : ١٥ / ١٤٨ .

(٢١١) وانظر في منهجه التوليبي بحثا : مقدمة في اللغة التوليبي عند العرب ، مجلة التراث دمشق ج ٢٥٦ ، ص ١٩٨٣ ، ص ٧ - ١٧ .

(٢١٢) الألفي : ١٧ / ١٤٤ والرواية : كلمة الكفرى ، والحرية : الكفرى .

(٢١٣) ٥ : ١٦ / ١٣٧ - ١٣٨ .

تدل على ذلك وتؤكد صحة ما ذهب إليه بعض النقاد من أمر تدنيه في شعره .

ولم يبق من أخبار الطالبيين في الأغاني كله سوى « أخبار عيسى بن موسى الهاشمي » وهو أحد الأئمة المعروفين بالتدين والورع وحسن للذهب والسيرة ، كما أكد أبو الفرج في أخباره التي لم يتجاوز فيها ثلاث صفحات أو أقل من ذلك (٢١٩) .

وعا لا يخفى أن أبا الفرج الراوية المتسعة كان بإمكانه أن يختار من أخبار هؤلاء الطالبيين غير ما أورده بما لا يدل على « عي معهم » أو ميل إليهم في كل الأحوال .

على أن موقفه من الطالبيين وحلهم - مع وضوحه وقوة دلالة - لا يمكن للدلالة على تشييعه أو غير ذلك ، وإنما علينا أن نتابع البحث في الجهات أخرى لعل أهمها رصد أخبار شعراء الشيعة في الأغاني ، ونحري موقفه منهم ، عسى أن يفيد ذلك في هذه المسألة .

وقد مر معنا من قبل أن من ذكر تشييعه أشار إلى أنه « شيعي زيدي » (٢٢٠) وعلى ذلك فنبني أن يولي شعراء الزيدية قسطاً وافراً من اهتمامه وعنايته ، بيد أننا مع ذلك لا نلح في الأغاني كله على ذكر لفرد واحد منهم هو مشجف بين ميمون « مولى بني هاشم » وكان شديد التعصب لهم في أيام بني أمية (٢٢١) ، ولم يورد من أخباره سوى خيرين قصيرين يندور الأول منها حول خلافه مع بعض أقاربه ، والثاني حول مدينته للمنصور ، وتصريحه بالطلبين في قصيدته التي يقول فيها هذا البيت الذي أشتاره أبو الفرج من مجموع شعره ، ولم يذكر لنا غيره :

والمتنين وأما أخبارها مع ابن سريج المخفي فقد خصص لها موضعاً آخر أيضاً . (٢٢٤)

وبعد أخبار الحسين ، أو قل أخبار سبكيته ، نلح على « أخبار محمد بن صالح العلوي » (٢٢٥) ، فلا نقرأ سوى أخبار سكره وعريته ، ومعارفته لأهل الجور والزندقة من بطائنه وخروجه على سبيل السطو والفساد ، وبعض أشعاره في الغزل ومديح المتوكل وللمتصر من خلفاء بني العباس .

أما أخبار عبدالله بن الحسن بن علي (٢٢٦) فيلندور معظمها حول جدته أم اسحق ، وكانت من أجل نساء قريش خلقت « كما ذكر أبو الفرج » ثم روى لنا طرفاً من أخبار أمه فاطمة بنت الحسين بن علي ، ومنها وقوفها بين يدي زوجها في ساعات نزعه الأخيرة ، وقد أخذ عليها عهداً ألا تزوج من عبدالله بن عمر بن عثمان بن عفان بعده ، فالتصمت على ذلك ، ثم كسرت عن يمينها ، ولزوجت منه بعد موته ، وفي آخر أخباره وجدناه - يقف بين يدي المنصور ، فأخذ يحيره بأمنياته ، ثم زج به في السجن .

ولم يكن عبدالله من معاوية العلوي ومحمود المذهب في دينه ، وكان يرمي بالزندقة ، ويستولي عليه من يعرف بها ، ويشهر أمره فيها ، وكان قد خرج بالكوفة في آخر أيام مروان بن محمد . . وقتله أبو مسلم (٢٢٧) ، كما ذكر أبو الفرج في صدر أخباره التي أتى فيها على رواية ما يدل على فساده وجورته وزندقته فحسب .

أما « أخبار علي بن عبدالله الجعفري » (٢٢٨) فقد اقتصر منها على خيرتهم يدل على تدينه ، وروى له أبياتا

(٢١٤) م. ٥ : ١٧ / ٤٢ - ٤٥ .

(٢١٥) م. ٥ : ١٦ / ٣٧٠ - ٣٧٢ .

(٢١٦) م. ٥ : ٢١ / ١١٤ - ١٢٥ .

(٢١٧) م. ٥ : ١٢ / ٢٢٥ .

(٢١٨) م. ٥ : ٢٢ / ٢٢٣ - ٢٢٥ .

(٢١٩) م. ٥ : ١٦ / ٢٤٣ - ٢٤٤ .

(٢٢٠) لسد اللول : ٤ / ٢٢١ .

(٢٢١) الأمل : ١٦ / ١٣٦ - ١٣٧ .

حسنا» (٢٢٢) ولم يرو لنا بيتا واحدا منها ، بينما نراه يروي قصيدته في هجاء ابن عم له كاملة ، وقدم منتخباً من شعره في تعزية جعفر بن علي الهاشمي ، ثم رثاه .

أما موقفه من أكبر شعره الشيعية وأشهرهم السيد الحميري فلا يدل على أثر للتشيع في نفسه ، إذ قال في صدر أخباره : « وكان يفرط في سب (أصحاب الرسول وأزواجه في شعره . . . وليس يتلو من مدح بني هاشم أو ذم غيرهم عن هو عنده ضد لهم . وتولا أن أخباره كلها تجري هذا الجرى ولا تخرج عنه ، لوجب ألا نذكر منها شيئا . . . ولم نجد بدا من ذكر أسلم ما وجدناه له وأخلاها من سب أخباره على قلة ذلك » (٢٢٨) .

وكان حنينة بن مرداس من صحابة علي (ر) وأنصاره « وهو شاعر مقل ، خضرم ، هجاء خبيث اللسان بلديء ، وابن قسوة لقب لزمه في نفسه » (٢٢٩) وقد اقتصر من أخباره على ما يدل على ذلك فحسب ، كما ذكر لنا خبره وقد قصد عبد الله بن عباس وكان يتولى البصرة لهلي - ومدحه فقال له : « وما مروءة من يهضي الرحمن ، ويقول البهتان ويقطع ما أمر الله به أن يوصل ! والله لئن أصطيتك لأصطيتك على الكفر والعصيان » (٢٣٠) .

ولم نجد في أخبار أبي الأسود اللؤلؤ سوى ما يؤكد تحامل أبي الفرج عليه ، إذ اختار منها ما يدل على بخله وطعمه وتقلب هواه ومصانته للأمويين وشكته في صحة خلافة علي (ر) كما أكد ذلك القشيري في آخر خبر رواه أبو الفرج عنه قبل أن يتقل إلى وفاته . (٢٣١)

ياساسوه تا لسلقوم لا كفوا ولا
اذ حارسوا كانوا من الأحرار
وإذا ما مجاوزنا شعراء الزيدية إلى غيرهم من شعراء الشيعة ، فإنا نقع في الأغالي على « اعتبار الكميت بن زيد » (٢٢٧) التي استغرقت أربعين صفحة كاملة ، بدأها بخبر رثائه زيد بن علي في لاميته الشهيرة التي اكتفى منها برواية بيت واحد فحسب ، بينما وجدناه يروي من قصيدته في مدح يزيد بن معاوية ثلاثة وعشرين بيتا ، إضافة إلى ما رواه من مدائحه الأخرى في بني أمية ، ولم يذكر لنا من هاشمياته . وهي من أجود شعره - سوى عشرة أبيات - وخطم أخباره برواية ستة أبيات من قصيدته في مدح خالد القسري حلو الطالبيين والشيعة اللدود . وكذلك كانت أخبار دحبل بن علي الخزاعي (٢٢٧) التي خصها بخمسين صفحة ، بدأها بالإشارة إلى تشيحه فقال : « وكان من الشيعة المشهورين بالميل إلى علي (ر) وقصيدته :

« مدارس أبيات خلعت من تلاوة »

من أحسن الشعر ، وفلنغر المدائح المقرولة في أهل البيت عليهم السلام » (٢٢٤) ولم يرو لنا منها سوى هذا الشطر ، كما لم يرو لنا من هاشمياته - وهي جل شعره - سوى اثني عشر بيتا علق على آخرها بأنه : « ما بلغه أن الرشيد مات ، حتى كافاه بأقبح مكافأة ، وقال قصيدة مدح بها آل البيت ، وهجا الرشيد » (٢٢٥)

ومن هؤلاء الشعراء « ديك الجنب » وكان شديد التشبب والمصيبة على العرب ، وكان يتشبع تشبعا

- (٢٢٢) ج.٥ : ١/١٧ - ٤٠ .
(٢٢٣) ج.٥ : ١٩٦ - ١٩٩/٢٠ .
(٢٢٤) ج.٥ : ١٩٩/٢٠ .
(٢٢٥) ج.٥ : ١٨٠/٢٠ .
(٢٢٦) ج.٥ : ٥٩/٢٤ .
(٢٢٧) ج.٥ : ٥١/٢٤ .
(٢٢٨) ج.٥ : ٣٣٠/٧ .
(٢٢٩) ج.٥ : ٢٢٦/٢٧ .
(٢٣٠) ج.٥ : ٢٢٨/٢٧ .
(٢٣١) ج.٥ : ٢٢٦/١٧ - ٢٢٤ .

والثناء عليه فقال : « واقصرت من أخباره على ما ذكرته ، دون ما يستحقه من التفضيل والتجليل والثناء الجليل »^(٣٣٥)

وكان ابن المعتز أشد انحرافاً عن آل البيت والشيعه من إبراهيم ، فتعرض لذلك إلى هجوم عنيف من أنصارهم ، فدافع أبو الفرج عنه دفاعاً حاراً رد فيه على الطاعنين عليه ، وفض من أنصارهم ، وبلغ قدره فقال : « ولكن أقولنا أرادوا أن يرفسوا أنفسهم الوضيعة ، ويشيدوا بذكرهم الحاصل ، فلا يزدادون بذلك إلا ضعة ، ولا يزداد الآخر إلا ارتفاعاً . . . عدلوا عن ثلبي في الآداب إلى التشيع عليه بأمر الدين ، وهجاه آل أبي طالب »^(٣٣٦) وأسهب في الأب عنه ، وأطال في ذكر فضائله وسعة علمه ووجاهة عقله ، وأورد من أخباره وأشعاره ما يدل على ذلك يؤكد ، وله في الدفاع عن شعره موقف آخر يدمج^(٣٣٧) .

وكذلك كان مروان بن أبي فضة معروفاً بالنصب والانحراف عن الشيعة والطالبيين وقد أورد أبو الفرج أخباره في موضعين مختلفين من الأثافي ، أن في الأول منها على سرد أخباره مع المتوكل ومدائحه فيه ، وخصص الثاني بأهاليه في الشيعة والطالبيين ، وكان أول خبر منها بعد استناده : « دخل مروان على المتوكل فأنشده قوله :

سلام لي جمل وهيهات من جمل
وسا حببنا جمل وإن صرمت حبلي
وهي من مشهور شعره ، وفيها يقول :
أبوكم علي كان أنضلب منكم
أباه ذوو الشورى ، وكانوا ذوي فضل
ومسا رسول الله إذ ساء بته
بخطبته بنت اللعين أبي جهل

وأعمر ما يمكن أن نقف عنده عما يتصل بشعره الشيعة وأشعارهم في الأثافي تلك القصيدة الشهيرة التي تنسب إلى الفرزدق في مدح الإمام زين العابدين علي بن الحسين ومنها :

ينضي حياء وينضي من مهابته
فها يكلم الأحرار حين يستقسم

وقد أطال أبو الفرج الوقوف عندها ، وخصص حديثه عنها بخمس صفحات يؤكد أنها للمحزن الكنتاني في مدح عبد الله بن عبد الملك بن مروان^(٣٣٨) .

ذلك هو مجمل ما ورد في الأثافي من أخبار شعراء الشيعة وأشعارهم ، وقد لاحظنا بخله الشديد في رواية أشعارهم التي تمثل مدحهم ، وحرصه على إبراز مثالبهم ، والتغض منهم ، وليس في ذلك كله ما يزيد من يرى في التشيع ملهياً له .

على أن البحث الموضوعي السليم يقتضي منا السير في اتجاه مغاير ؛ ورصد أخبار الناصبيين والمعتزانية والأمويين في الأثافي ، والكشف عن موقف الأصفهاني منهم ، مما يمكن أن يعين على تبين جوانب أخرى قد تكون أكثر قيمة وأهمية .

ولعل أجدرهم بحقد الشيعة وعدائهم أهل النصب لكرهيتهم الشديدة للطالبيين وشيختهم وحلي رأسهم إبراهيم بن المهدي « وكان شديد الانحراف على علي بن أبي طالب وشيعته »^(٣٣٩) كما قال أبو الفرج في صدر أخباره ، إلا أنه لم يدع فضيلة أو مكرمة إلا ونسبته بها وقال : « وكان رجلاً عاقلاً فهاجها ديناً أديباً شاعراً »^(٣٤٠) وروى من أخباره الكثيرة التي تجري هذا الجرى أطرافاً عديدة ، ووجد نفسه مقصراً في حق

(٣٣٥) : ٣٢٥/١٥ - ٣٢٩ .

(٣٣٦) : ١٢٦/١٠ - ٣٢٥ .

(٣٣٧) : ١٢٦/١٠ - ٣٢٥ .

(٣٣٨) : ٩٦/٢٠ - ٣٢٥ .

(٣٣٩) : ٣٢٥/١٠ - ٣٢٦ .

(٣٤٠) راجع في ذلك كتاباً في نقد العربي وشاعره ، ص ٢٨٨ - ٢٨٩ . ويحتا في حقه في الوقوف الذي ، مشق : ١٢١ و ١٢٢ و ١٢٣ على ما يقتضيه ص ١٨٠ - ١٨١ .

مع هذه الفئة من الناصبيين إذ وجدناه شليد الإعجاب بهم ، ومدافعاه عنهم ، ومكثر في سرد أخبارهم التي تظل ملتبسهم ، ورواية أشعارهم التي تجري هذا الجري .

ولم يكن موقفه من بعض من ذكر أخبارهم من العثمانية مختلفا عن ذلك ، ومنهم نائلة بنت الفرافصة زوج عثمان بن عفان (ر) إذ نقل إلى أخبارها من خلال بيتين مما يفتي فيه من شعرها في رثاء زوجها ، وجعلها مقصورة على خبر مقتله رواية عنها ، إذ كانت معه أو حاولت دفع السيوف عنه ، فقطعت أصابعها وأكملت طريقها إلى رقية الخليفة الراشدي ، ثم نقل إليها رسالتها إلى معاوية تستحبه فيها على الأخت بشارة ، وتصف مقتله ، وتقول في أولها : « وكان علي من المحرضين ، ولم يقاتل معه ، ولم ينصره ، ولم يأمر بالعدل الذي أمر الله به » (٢٤١) .

كما تقول في آخرها :

« ورحمة الله على عثمان ، ولعن الله من قتله ، وصرعهم في الدنيا مصارع الحزبي والمذلة ، وشقى منهم الصدور » (٢٤٢) . وكان أثناء ذلك قد روى قصيدتها المؤثرة في رثائه ولعن قتلته كاملة ، كما روى لنا من قبل قصيدة أخرى في رثائه لكتب بن مالك الأنصاري شاعر الرسول (ص) (٢٤٣) .

أما أخبار الأمويين وشعرائهم في الأغاني فهي كثيرة جدا ، إذ استغرقت أكثر من نصف كتاب الأغاني ، وقد أورد فيه أخبار نحو من مائة وخمسين شاعرا من شعرائهم ، دون غيرهم من كان في عصرهم من الشعراء ، وكان يفيض في رواية أخبارهم وأشعارهم التي قالوها في مدحهم ، وقد تقصى الأستاذ شفيق جبيري ذلك عبر أجزاء الأغاني ، وأورد أدلة كثيرة

فسلم رسول الله صهر أبيكم
على منبر الإسلام بالنطق الفصل
وحكم فيها حاكمين أبوسم
هما خلعا خلع ذي النعل للنعل
وقد باعها من بعده الحسن ابنه
فقد أبطلا دهورا كما الرثة الحبل
وخليتموها وهي في غير أهلها
وطالبتموها حيث صارت إلى الأهل
فوهب له التوكل مائة ألف درهم (٢٤٤) .

ومن الملاحظ أن أبا الفرج قد اختار من هذه القصيدة هذه الأبيات دون غيرها ، ولم يحد في ذلك حرجا في نفسه ، ولطالما وجدناه يحجم عن رواية كثير مما قالته الشعراء في آل البيت وشيعتهم من مدائح وأشعار كما مر منا قبل قليل .

ولم تكن قصيدة أبان اللاحمي في تأكيد حق العباسيين بالخلافة ، ورفض حجج الشيعة وتفنيدها بأقل من سابقتها ، وقد روى لنا منها خمسة أبيات لملها أهم ما فيها مما يمثل ذلك الغرض وقال بعد ذلك : « وهي طويلة قد تركت ذكرها لما فيه » (٢٤٥) .

وبما يلحق بهذه الفئة من الناصبيين خالد القسري ، إذ كان من ألد أعداء الشيعة وأحد عمال بني أمية وقادتهم قبل ثورته عليهم ، وتكامل هشام بن عبد الملك به ، وقتل ابنه والتشثيل بجثته كما روى أبو الفرج من أخباره ، وأبدي فيها تحامله الشديد عليه ، وذلك مرتبط - في نظرنا - بهذه الأخبار ، فكان جديرا باللعن والشتمية لديه (٢٤٦) .

ومهما يكن من أمر فلسنا نخفي الأصفهاني من تعاطف

(٢٣٨) الأغاني : ٢٠٦/٢٣ - ٢٠٧ .

(٢٣٩) م : ٥/٢٣ - ١٦١ .

(٢٤٠) م : ٥/٢٢ - ٢٩ .

(٢٤١) م : ٥/١٦ - ٢٢٥ .

(٢٤٢) م : ٥/١٦ - ٢٢٦ .

(٢٤٣) م : ٥/١٦ - ٢٢٨ - ٢٢٩ .

الحكم من أبي العاصي، وقد بكى حين رأى رأس الحسين (ر) ورثاء بشعر مؤثر^(٢٤٨) ، وغير عبدالله بن الحسين بن علي الطائي، وقد طلب من العلي أن ينشده قصيدته في رثاء بني أمية ، فأنشده منها واحدا وعشرين بيتا رواها أبو الفرج كلها ، فيكي محمد بن عبد الله فقال له همه الحسن بن حسن بن علي : « أتبكي علي بن أمية وأنت تريد ببني العباس ما تريد ؟ فقال : والله يا عم لقد نقمنا علي بن أمية ما نقمنا ، فما بنا لعباس إلا أقل غولما لله منهم ، وإن الحجة علي بن العباس لأوجب منها عليهم ، ولقد كان للقوم أخلاق ومكارم وفواضل لأبي جعفر »^(٢٤٩)

أما مدائح الأمويين فقد أنصاف في روايتها ، ومن ذلك قصيدة العلي في مدح هشام بن عبد الملك وبني أمية التي روى منها أربعون بيتا كاملة فكانت من أطول ما رواه الشعراء في كتابه^(٢٥٠) وقصيدته الأخرى فيهم وقد روى منها واحدا وعشرين بيتا ،^(٢٥١) كما روى من رثائه إياهم مثل هذا العدد أيضا^(٢٥٢) ، وروى من قصيدة العديل بن الفرخ في مدح الحجاج والأسودين سبعة وثلاثين بيتا^(٢٥٣) ، ومن مدائح مروان بن أبي حفصة وحصى بن الرقاع وأحشى وبيعة وأمية بن أبي حازم والاعطل والفرزدق وجبريل وغيرهم كثير من الشعراء السليين أطال في رواية أشعارهم في الأمويين ، ومدائحهم .

ومن خلال ذلك كله يمكن أن نؤكد بثقة تامة تعصب الشديد لآله من بني أمية ، وانحرافه ممن هو ضد لهم من الشيعة والطالبيين ، وميله إلى اعتدالهم من الناصبية

ومتوترة تؤكد انحيازهم للأمويين ، ودفاعهم عنهم ، وحرصه على اظهار محاسنهم الكثيرة التي تفتن إلى بعض سياهم التي لم يغفل ذكرها وروايتها أيضا^(٢٤٩) .

وعما يمكن أن نضيفه إلى ذلك أمور كثيرة منها مجيئه أبا سفيان واكبارة ، فأنصاف في الحديث عن مكانته الرقمية في الجاهلية والإسلام ، وتقديم الرسول (ص) له ، وإكرام هرقل إياه ، وسبقه إلى تأسيس حلف الفضول في الجاهلية ، وغير ذلك من مكارمه الكثيرة التي حرص على ذكرها في مواضع مختلفة من كتابه^(٢٤٩) .

وكثيرا ما وجدناه يقف موقف المدافع عن الأمويين ، ويحسب التهم الالصقة بهم ، ومن ذلك قصة وضاح اليمن مع زوجة الوليد بن عبد الملك ، إذ قام بنفيها وإلحكم بنحلها ، وأورد على ذلك عدة روايات مختلفة ، وأكد أن أحد الزنادقة الشيعة قد صنع هذا الخبر^(٢٤٩)

كما حاول نفي ما يلبس بالوليد بن يزيد من الأشعار التي تدل على كفره فقال : « وله أشعار كثيرة تدل على عيبه وكفره ، ومن الناس من ينفي منه ذلك ويته ، ويقول انه نحلها وأصب به »^(٢٤٩) دون أن يورد على ذلك أي دليل آخر .

وقد لاحظنا أنه يركز على إبراز جانب خفي من علاقة الأمويين بالطالبيين قلنا وجدنا غيره يلم به أو يشير إليه ، وهو الجانب الأعمى من هذه العلاقة ، وقد أكد هذا الجانب في مناسبات كثيرة منها قصة عبد الرحمن بن

(٢٤٨) مرآة الأفي : ص ٢٨ - ٤٣ .

(٢٤٩) الأفي : ٢٤١/٦ - ٣٩٦/١٧ و ٢٧٨/١٧ .

(٢٥٠) ٢٢٤/٩ : ٥ .

(٢٥١) ٢/٧ : ٥ .

(٢٥٢) ٢٣٣/١٣ : ٥ .

(٢٥٣) ٢٩٨/١١ : ٥ .

(٢٥٤) ٣٠٧-٣٠٤/١١ : ٥ .

(٢٥٥) ٣٠٩-٣٠٧/١١ : ٥ .

(٢٥٦) ٢٩٨/١١ : ٥ .

(٢٥٧) ٣٣٢/٢٢ - ٣٣٥ : ٥ .

العرقية والعنصرية التي تتعارض ومبادئ الدين الحنيف ، وتؤدي في النهاية الى هدم أركانه .

وقد وردت هذه الحملة القوة أثناء حديثه عن نسب الشاعر أبي حنيفة وقد طعن فيه بعض أهل الشعب والمثالب من أمثال : « الهيثم بن عدي ، وابن حيلة ، وابن مزروع ، وسائر من جمع كتابا في المثالب » ثم قال : « وليس هذا من الأقوال المأثور عليها ، لأن أصل المثالب زياد لعنه الله لما أذهب إلى أبي سفيان ، وعلم أن العرب لا تتركه بذلك مع علمها بنسبه ، ومع سوء آثاره فيهم » ، عمل كتاب المثالب ، فألصق بالعرب كلها عيب وعار ، وحق وباطل ، ثم بقي على ذلك الهيثم بن عدي وكان دعيًا - فأراد أن يمر أهل النبوتات تشييا منهم ، وفعل ذلك أبو عبيدة معمر بن المثنى ، وكان أصله يهوديا واسلم جده على يدي بعض آل أبي بكر الصديق (ر) ، فاستنسى إلى ولادته بني جميع ، فجعد كتاب زياد ، وزاد فيه ، ثم نشأ غيلان الشعبي لعنه الله ، وكان يروي عنه في حوراته للإسلام بالشعب والعصية ، ثم اكتشف أمره بعد وفاته ، فأبدع كتابا عمله طاهر بين الحسين وكان شديد الشعب والعصية ، « خارجا عن الإسلام بالكأعيله ، فبدأ فيه بمثالب بني هاشم » ، وذكر مناقبهم وأمهاتهم وصنائعهم ، ويبدأ بالطيب الطاهر رسول الله (ﷺ) ففحصه وذكره ، ثم وإلى بين أهل بيته الأذكاء النجباء ، ثم يهبطون قريش على الولاء ، ثم يسائر العرب ، فألصق بهم كل كذب وزور ، ووضع عليهم كل خبر باطل ، وأعطاه طاهر على ذلك مائة ألف درهم فيها بلغني (٢٥٤) .

ومع ما يمكن أن يخفف عنه هذا النص الهام من حقائق تدل على موقفه من المشعوبيين وأصحاب المثالب ، وإدراكه العميق لحقيقة غاياتهم ومقاصدهم وطبيعة مذاهبهم وأهوائهم ، إلا أننا وجدنا بعض المعاصرين يمجرون من شعوبيته (٢٥٥) . ويرى الاستاذ محمد كرد علي أنه « من جملة المؤلفين المتعصبين عن لم

والعثمانية وأضرابهم ، وفي ذلك ما يطلع رأي من يرى في التشيع مذهبيا له ، اعتمادا على قول يقيم مفرد ، أو كلمة محرفة ، دون أن يكون لذلك القول ما يؤيده لدى أصحابه وتلامذته ومعاصريه عن ترجم له أو ذكره أو نقل إلينا أخباره ولم نجد له صدق في كتبه ومؤلفاته وآثاره وأقواله ، وهي غير دليل على ذلك في نهاية المطاف .

وإذا كنا قد أفضنا في الحديث عن هذا الجانب الهام من شخصيته هذا الأديب الكبير ، وصححنا بذلك وهما تاريخيا طال أمده ، فإن ذلك مرتبط في نظرنا بأصول البحث العلمي الدقيق ، إذ يفرض علينا توثيق كل ما يتصل بالشخصية موضوع البحث من أقوال وأراء ، دون النظر في قيمتها وأهميتها ، قدر ارتباطه - في نظر كثير من القدماء وشيخهم - بمرويات أبي الفرج وأخباره وأحكامه النقدية والتاريخية كما هو الشأن لدى ابن الجوزي وغيره ، وقد يتعدى ذلك بعض الدارسين في عصرنا فيؤكد تشعبه فضلا عن تشيعه .

أبو الفرج والشوعية :

ومن المعروف أن العصر العباسي قد حفل بعداوات شتى ، ونزعات متباينة ، ومذاهب مختلفة ، كان من أهمها وأبعدها أثرا في تاريخ العرب والمسلمين الدعوة الشوعية التي تمثل خلاصة الصراع العنصري والفكري الدائر ما بين العرب وإنصارهم ، والفرس وأشياعهم في ذلك العصر .

وقد كانت لهذا الصراع أسبابا عديدة ، ونتائج خطيرة ، لا مجال للحديث عنها في هذا المقام فليس يمتنا من ذلك سوى ما يتصل بأبي الفرج فحسب .

وتكنا قد ذكرنا من قبل أنه عربي صليبة ، ينتمي نسبة عند جده السابح مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية وأجدادهم ، فكان لذلك أثره في شخصيته وكتبه كما مر معنا قبل قليل ، كما كان له أثر جاثلي في حلته العتيقة على الزنادقة والشعوبيين ، فأكد ارتباط دعوتهم بنزعته

(٢٥٤) ٥- ٤ : ١٧/٢٠ .

(٢٥٥) مجلة الأهرام : ص ٥ .

على أننا وجدنا الخطيب يذكر له كتابا آخر من كتبه باسم : « أيام العرب ومثالبها » وقد ورد عند غيره من القلماء باسم : « أيام العرب » فحسب ، وتفرد بهذا الدليل وحده^(٢٥٩) .

ونسب إليه الأب اليسوعي - من جملة ما نسب إليه من كتب باسم : « أعيان الفرس » وهو من تأليف أبي الفرج علي بن حمزة الأصفهاني ، أحد معاصري أبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني وكان لذلك أثره في هذا الخط ، أن كان ابن حمزة فارسي الأصل^(٢٦٠) .

ولعل في ذلك كله ما دعا الأستاذ كرد علي وغيره إلى القول بشموليته ، وتخصبه على العرب ، وهو القول الذي يدرج في قائمة الأقوال الأخرى الكثيرة التي وقفنا عليها ، ولم نجد لها ما يؤيدها ، دون أن نتجوز وفاته من شيء منها أيضا .
ولذلك :

ولم نتج وفاة الأصفهاني من شيء مما مر ذكره ، إذ نقلت لنا حول تحديد زمنها عدة أقوال مختلفة اكتسب واحدا منها الشهرة دون غيره ، دون أن يكون له ما يؤيده أيضا .

فقد ذكر ابن التديم معاصره وصاحبه أنه « توفي سنة نيف وستين وثلاثمائة »^(٢٦١) وقال أبو نعيم الأصفهاني « أحرته ببغداد ورأته ، ولم يقدر لي منه سماع ، وتوفي سنة سبع وخمسين وثلاثمائة ببغداد »^(٢٦٢) بينما قال تلميذه محمد بن أبي الفوارس أنه « توفي سنة ست وخمسين وثلاثمائة »^(٢٦٣) ، وأكد الخطيب البغدادي ذلك فقال : « وهذا هو القول الصحيح في وفاته »^(٢٦٤)

تسلم نفوسهم من الشعوبية ، وكان التشيع غالبا عليهم »^(٢٥٩) .

دون أن يكون هذا الرأي ما يبرره ، إذ لم يدل عليه أي دليل ، على الرغم من خطره ، ومجانبته للحق والحواس .

على أننا مع ذلك ربما جاز لنا أن نعتقد أنه استند على ما ورد في كتب بعض الأقدمين والمعاصرين من تحريف لاسماء بعض كتب أبي الفرج ، ومنها كتاب « التمدليل والانتصاف » وقد ذكره أبو الفرج في معرض حديثه عن اشعار بعض الشعراء فقال : « وسائرهما مذكور من جهة انتساب العرب الذي جمعت فيه انتسابا وإخبارا ، وسميته :

التمدليل والانتصاف .. ولأشد اشعار كثيرة ، وسائرهما يذكر في كتاب النسب مع إخبار شعراء القبائل »^(٢٥٧) وإذا كان معظم من ذكر هذا الكتاب قد جعل منه كتابين أو ثلاثة كتب مختلفة ، فإن عددا منهم قد ذيله بذيول غريبة ، فورد عند ياقوت باسم : « التمدليل والانتصاف في إخبار القبائل وأشعارها » ، واختار ابن واصل أن يسميه : « التمدليل والانتصاف في آثر العرب » وأضاف القفطي وابن خلكان والياضي واليسوعي وغيرهم إلى ذلك كلمة : « ومثالبها » بينما أبدلها صاحب الكشف بكلمة : « وامثالها » وأصر بروكلمان على أن يسميه : « التمدليل والانتصاف في مثالب العرب ومعاييرها » مؤكدا أنه ورد كذلك في تاريخ الخطيب ، دون أن نجد لهذا الكتاب ذكرا فيه ، كما لم نجد غيره أحدا يذكر له كتابا بهذا الاسم^(٢٥٨) .

(٢٥٩) جملة لمؤلفه أبي الفرج يمشي ، ج ٣ ، ص ٨ ، نقل ١٩٧٨ .

(٢٥٧) الألباني ٤٠٣/٢٢ ، ونقل ١٤/١ .

(٢٥٨) نقل : مصمم الأبيد : ٩٨/١٣ ، ونريد الألباني : ٥/١ ، وكشف القرون : ٤٩٩/١ و ٩٠٥ ، رواية الفروغ : ٢٥٢/٢ ، والروايات : ٣٠٨/٢ ، ورواية الجلائل :

٣٦٠/٢ ، وروايت لفظت ونقل : ١٢/١ ، وروايات : ٧٠/٣ .

(٢٥٩) نقل : تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ ، والمصمم : ٤٠٧/٢ ، والروايات : ٣٠٨/٣ ، رواية الفروغ : ٢٥٢/٢ ، والرواية والرواية : ٣٩٣/١١ ، وكشف القرون : ٢٠٤/١ .

(٢٦٠) نقل : رشت لفظت ونقل : ١٣/١ ، والروايات : ٢٥١ ، وكشف القرون : ١٧٨/١ .

(٢٦١) الفهرست : ص ١٧٣ .

(٢٦٢) ذكر أخبار الحسين : ٢٢/٢ .

(٢٦٣) تاريخ بغداد : ٤٠٠/١١ .

ولي ذلك ما يدل على ان خلافا ما كان يلو بين المؤلفين حول هذا الأمر .

ونقل ياقوت قول ابن أبي الفوارس من تاريخ الخطيب ، وعلق عليه بقوله : « وفاته هذه فيها نظر ، وتفتقر الى التأمل » (٢٦٤) وذكر انه وجد في كتابه « أدب الغريب » ما يدل دلالة قاطعة انه كان حيا سنة (٣٦٢هـ) .

وقد وصل اليها هذا الكتاب بعد طول غياب ، وتم تحقيقه وطبعه ، فوجدنا فيه ما يؤكد كلام ياقوت حقا ، ويؤيد ما نقله منه من اخبار تدل دوما ريب على انه كان حيا سنة (٣٦٢هـ) (٢٦٥) ، وفي ذلك ما يؤيد صحة قوله معاصره ابن التديم انه توفي في حدود هذا التاريخ ، بينما تظل الأقوال الأخرى مفتقرة الى ما يؤيدها ، على الرض من شهرة قسول ابن أبي الفوارس بين المؤلفين

والدراسين ، والشهرة لا تكسب الرأي الصحة ، كما اعتقد بذلك معظم من تناول هذا الأديب الكبير بالبحث والدراسة ، واعتمدوا في ذلك على بعض الأقوال المفردة ، أو الاخبار اليتيمة ، أو الآراء المشهورة قبل تحصيلها وتوثيقها ، كما تفرض ذلك اصول البحث السليم ، مما أدى بهم الى تلك المزالق الخطيرة ، والنتائج غير السليمة التي انتهوا اليها ، فانظلمت معها شخصيته وآثاره او كانت ، دون ان نحلو من ذلك دراسة مؤلفاته ومنهجه النقدي ، وقد كان له حديث آخر (٢٦٦) .

محمد خير شيخ موسى
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة الحسن الثاني
الدار البيضاء - المغرب



(٢٦٤) معجم الأديب : ٩٥ / ١٣ .

(٢٦٥) أدب الغريب : ص ٨٨ .

(٢٦٦) راجع في ذلك بحثنا : « أهر الفرج الأسبغلي للآء » ، ج ٢ .

- (١) أغبر البلاد وأعبر البلاد : للزوري، ذكرها بن حمد بن عسود (١٦٨٢) ، ط ٢ دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٠ .
(٢) أبو البرق الأسفواني الثاني : ج ١ - عهد عمر بن عبد العزيز ، رسالة د . أسعد الثالث (زويدي) ، قسم الدراسات العليا والبحث العلمي ، كلية الآداب ، جامعة عبد الحفيظ ، الرياض ، ١٩٨١ .
(٣) أبو البرق الأسفواني وكاتبه الأباي : عهد عبد الجواد ، القاهرة ٢٣ ١٩٦٨ .
(٤) أدب العرب : أبو البرق الأسفواني على بن الحسين (بعد ٨٣٦) ، تحقيق د . فتحيه ، بيروت ١٩٧٢ .
(٥) أدراكه الأباي من كتاب الأباي : لميد القادر الأسفواني اليمني (من رجال القرن ١٢) ، تحقيق المصير الملكي بالرياض ، رقم ٢٧٠٦ ، ونوع ٢٥ جوما ، ويتضمنا الأسفواني .
(٦) أخبار أبي قام : للنصوسي ، أي بكر عهد بن يحيى (٨٣٥) ، تحقيق صكر وعزام لمكتب التفتاحي ، بيروت .
(٧) أخبار الصحراء المصنوع : للنصوسي ، أي بكر ، تحقيق جويهد ط ٢ بيروت ١٩٧٢ .
(٨) اغتلاب الرزيين : أبي حيان التهرتومي (رح ٤١٠ هـ) ، تحقيق محمد بن لؤي التفتاحي . ط ١ دمشق ١٩٦٥ .
(٩) الأعلام : خير الدين الزركلي ط ٣ القاهرة ١٩٥٤ .
(١٠) الأعلام والفرع على لم التفتاح : للتخاسبي ، قسم الدين عهد بن عبدالرحمن (٩٠٢ هـ) ، نشر القنسي ، دمشق ١٩٤٨ .
(١١) الأباي : أبو البرق الأسفواني ، ط ٢ دار الكتب المصرية القابلة ١٩٣٧ - ١٩٧٦ .
(١٢) أبناء الفراء على أبناء النخلة : لفظي ، جمال الدين بن يوسف (٨٤٢) ، تحقيق أبي الفضل إبراهيم ، ط ٢ دار الكتب المصرية ١٩٥٢ .
(١٣) إنبالة وبالية : أي : أبناء هذه المدن اسماطين بن عمر (٨٧٤) ، ط ١ مكتبة المعارف بيروت ١٩٦٦ .
(١٤) أبي النخس في تاريخ رجال الأناطلي : للتخاسبي ، أحمد بن يحيى (٨٩٥) ، تحقيق مصطفى الشا ، ط ٢ الكتبخ ، بيروت ١٩٦٥ .
(١٥) تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان (١٨٩٦) ، ترجمة الجليل ط ٢ مصر ١٩٧٤ .
(١٦) تاريخ الأدب العربي : عمر فروخ : دار المشرق للكتاب ، بيروت ١٩٦٨ .
(١٧) تاريخ الأدب العربي : حنا الفخري : الطبعة الفرنسية ، بيروت .
(١٨) تاريخ الأدب العربي : رينولد نيكلسون ، ترجمة صله عاصمي ، بغداد ١٩٦٧ .
(١٩) تاريخ الإسلام السياسي : د . حسن إبراهيم ، ط ٢ القاهرة ١٩٦٢ .
(٢٠) تاريخ بغداد : للطبري أبيهاني أحمد بن (٨٩٣) ، ط ١ اختيبي مصر ١٩٣٢ .
(٢١) تاريخ غزوات العرب : د . محمد فؤاد سركون ، ترجمة عصي ربي الفضل ، ط ١ ، القاهرة ١٩٧١ .
(٢٢) غزوة الأباي من الثالث والثاني : لأن راجل الحسبي (٨٩٧) ، تحقيق ط . حسين إبراهيم الأباي ، القاهرة ، ط ١ ١٩٥٥ .
(٢٣) الفتح وأمر في عصر النصير النجاشي الأول : د . حسن الشاذلي ، القاهرة ١٩٧١ .
(٢٤) أبيهاني عهد علي ما في شعر أبي القليل بن الحسن عديلي : للتخاسبي ، عهد جاد بن حيدرة (رح ١٩٧٥) ، تحقيق د . رشيد صالح ، بغداد ١٩٧٦ .
(٢٥) القليل على إمام أبي علي : أماله ، لتكري ، أبي حيد ، ابن جديليز (٨٤٨) ، يصحح عهد حيدريه الأباي ، ط ٢ البصرة مصر ١٩٥٤ .
(٢٦) جبهة الساب العرب : أبي حازم الأناطلي ، (٨٥٦) ، تحقيق عبد السلام حرون ، دار المعارف مصر ، ١٩٦٦ .
(٢٧) حياة السيرة : لأبي الأباي (٨٥٨) ، تحقيق حسن مؤمن ، ط ١ دار الفكر العربية ، القاهرة ١٩٣٣ .
(٢٨) حياة النصارى : للنصاني عهد بن الظفر (٢٣٨) ، تحقيق د . جليل الكسبي ، بغداد ط ١ دار الفقيه ١٩٦٩ .
(٢٩) غزوة الأباي : لميد القادر الأسفواني (١٠٩٣) ، ط ١ بولاق ، مصر ١٩٦٩ هـ .
(٣٠) دائرة المعارف الإسلامية : الترجمة العربية ، ط ٢ مصر ١٩٣٣ .
(٣١) دائرة المعارف : للبياتي ، ط ٢ مصر ، ط ١ بيروت ، ١٩٧٧ .
(٣٢) دراسة الأباي : لفتحي جويهد ، مطبعة الجامعة ، دمشق ١٩٥١ .
(٣٣) دراسة كتاب الأباي : د . طه سليم ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
(٣٤) دراسة في مصراع الأدب العربي : د . طاهر سكي ، ط ٢ دار المعارف مصر ١٩٦٨ .
(٣٥) شعر أمير أسفواني : ثاني نيم الأسفواني أحمد بن عديله (٨٤٣) ، تحقيق مديح ، مطبعة بري ، ليث ١٩٣٤ .
(٣٦) رلدت لثلاث وثلاثي : للأباي ، ط ٢ بيروت - ١٩٦٣ .
(٣٧) روضات الجنت في أحوال العلماء السادات : محمد زكي المروسي القرواني (١٣١٣) ، ط ١ خوارن .
(٣٨) فصولات الخشب : لأن النصارى لميد (١٠٨٩) ، القاهرة ١٣٥٠ .
(٣٩) صاحب الأباي أبي القير الرواية : د . عهد أحمد خلف ط ٢ ، ط ٣ القاهرة ١٩٦٨ .
(٤٠) الصوره الأباي : للتخاسبي ، قسم الدين عهد بن عبدالرحمن (٩٠٢ هـ) ، ط ٢ القاهرة ١٩٦٥ .

- (١١) طيفات الشجرة المصنوعان : لاين لامرر حيدف (٢٩٦هـ) ، تحقيق عبدالستار فرج ، ٣٢٠ دار المعارف مصر ١٩٧٦ .
- (١٢) طيفات فسوف الحمراء : لاين سلام ابيسبي (٢٩٣هـ) ، تحقيق حمود شاكر ، القاهرة ١٩٧٤ .
- (١٣) طهر الاسلام : د . احمد ابن ، طه دار الكتاب القبلي ، بيروت ١٩٦٩ .
- (١٤) البحر في خبر من غير : للمصنف المجهول (٧٤٨هـ) ، تحقيق فؤاد سيد ط ، الكويت ١٩٦١ .
- (١٥) البحر وديوان لولمأ والحبر : لاين خلدون (٨٠٨هـ) ، دار الكتاب بيروت ١٩٥٨ .
- (١٦) المعقد الفريد : لاين حيد ربه الانكليسي (٣٤٢هـ) ، تحقيق احمد ابن واحد الزين - القاهرة .
- (١٧) العمدة في صناعة الشعر ونقد : لاين رشيد البير واين ابي حلي الحسن (٤٥٦هـ) تحقيق عبد عي الدين حيدالمسيد ، ط٤ مصر .
- (١٨) القنبري في الآداب السلطانية : لاين الطنطاوي حيد بن علي بن طايها (بعد ٧٠١هـ) ط٤ مصر ١٣١٧هـ .
- (١٩) الفرج بعد الشدة : لفتحي ابي حلي الحسن بن علي (٧٨٤هـ) ، تحقيق حمود الشاذلي ، ط٤ دار صادر بيروت ١٩٧٨ .
- (٢٠) فصول في اللغة العربي وقضاياها : حيد غير شيخ موسى ط٤ دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣ .
- (٢١) القرن وبلدته في الشعر العربي : د . شوقي شيف ، طه ، دار المعارف مصر ١٩٦٥ .
- (٢٢) القهرست : لاين النديم حيد بن اسحق (٣٨٥هـ) ، الطبولية مصر .
- (٢٣) لربات الوفايت : لاين شاكر الكتبي (٧٦٤هـ) ، تحقيق د . احسان حيدس ، دار صافر ، بيروت ، ١٩٧٤ .
- (٢٤) الكامل في التاريخ : لاين الاثير عز الدين علي بن حيد (٦٣٠هـ) دار صافر ، بيروت ١٩٦٦ .
- (٢٥) كشف الظنون عن اسامي الكتب والفنون : حلي حيد حيدف حلي (١٠٦٧هـ) ط٤ وكالة المعارف ١٩٤١
- (٢٦) لسان المبران : لاين حيدر المسفلاي (٤٨٢هـ) مصورة عن المخطوطة بيروت .
- (٢٧) مؤلفات ابي الفرج الاسفلاوي والثر : حيد غير شيخ موسى - لصلية التراث العربي ، دمشق ج٧ ، ص٢ ، نيسان ١٩٨٢ ، ص١٧٣ - ١٩٧ .
- (٢٨) مقالب كزيرين : لاين حيدان الفرجدي (نحو ٤٠٠هـ) تحقيق ابراهيم الكيلاني ، بيروت .
- (٢٩) حنجر الاغاني : لاين مفيد المصري (٧١١هـ) ، تحقيق ابراهيم الاثيري ، ط٤ القاهرة ١٩٦٥ .
- (٣٠) للمعاصر في اخبار الفخر : لاي قلادة حيد الدين اسماعيل بن علي (٧٧٣هـ) دار الفكر ، بيروت ١٩٥٦ .
- (٣١) مرآة البشائر وحيرة البشائر : لياثي حيدف بن حيد (٧٧٨هـ) ط٤ دار المعارف الشمالية حيدر آباد ، الهند ١٣٣٨هـ .
- (٣٢) مروج الذهب وديوان الجواهر : للتستوي علي بن الحسن (٣٤٦هـ) تحقيق حيد عي الدين حيدالمسيد ، ط٤ ، مصر ١٩٥٨ .
- (٣٣) مصنف الفهرسة الامية : يوسف اسيد طاهر ، ط٤ ، صيدا لبنان ١٩٦١ .
- (٣٤) مصنف التخصيص : احمد ابراهيم القيسي (٩٦٣هـ) تحقيق عي الدين ، القاهرة ١٩٣٦ .
- (٣٥) مصنف الامداد : لياقوت الحسوي (٦٦٦هـ) تحقيق الرضاي ، ط٤ ، القاهرة ١٩٣١ - ١٩٣٨ .
- (٣٦) مصنف الهندل : لياقوت الحسوي ، دار صافر بيروت .
- (٣٧) مصنف الحمراء : للمريزياتي حيد بن حيدان (٣٨٥هـ) ، تحقيق كركو ، مع كتاب لؤلؤات والمؤلف لؤلؤي .
- (٣٨) مطلع السعفة : لطنلي كوروي زاده (٩٦٨هـ) دار للمعارف المتصفاة ، الهند ١٣٣٨هـ .
- (٣٩) مناقب الخلفين : لاي الفرج الاسفلاوي ، تحقيق السيد احمد صفر ، ط٤ القاهرة ١٩٤٩ .
- (٤٠) مقدمة ابن خلدون : حيدان بن الحسوي (٨٠٨هـ) دار الكتاب ، بيروت ١٩٦١ .
- (٤١) مقدمة في اللغة العربي حيد العرب : حيد غير شيخ موسى مجلة لفرقة ، وزارة الثقافة بدمشق ، ج٢٤ ، ص٢٤ ، حزيران ١٩٨٣ ، ص٧٠ - ٤٧ .
- (٤٢) للتأسيس البلية في اللغة العربي : حيد غير شيخ موسى ، مجلة لفرقة ، لاي لفرقة الكتاب العرب بدمشق ، حيد حيدس ، ط٤ ، ج١٤ و١٤٢ و١٤٣ ، ص١٥٩ - ١٨٦ .
- (٤٣) مناقب الخلفاء حيد للملك العرب : د . مصطفى الشكعة ، دار العلم بيروت ١٩٧٣ .
- (٤٤) نظم في تاريخ الملوك والاسام : لاين ابجرزي ابي الفرج حيدان بن علي (٥٩٧هـ) ط٤ حيدر آباد ، الهند ١٣٥٨هـ .
- (٤٥) مناقب الخلفاء وسراج الامداد : خارج الفرجاني (٨٤٤هـ) تحقيق حيد الحبيب بنحويعة تونس ، ط٤ ١٩٦٦ .
- (٤٦) مناقب الخلفاء والامصارفاب في كتاب الاغاني : حيد غير شيخ موسى ، لصلية لملل ، وزارة الثقافة بباريس ، ج٢٦ ، ١٩٨٣ ، ص٣٣٨ - ٣٣٣ .
- (٤٧) ميزان الاحسان : للنجي فوس الدين حيد بن احمد (٧٤٨هـ) تحقيق الجيجلي القاهرة .
- (٤٨) نادر الفاني : د . زكي مبارك ، ط٤ القاهرة ١٩٧٤ .
- (٤٩) نادرة الارض في نشرة الفريش : للطنط بن النضيل (٦٥٦هـ) ط٤ جميع اللغة العربية ، دمشق ، تحقيق د . بي عرف ، ١٩٧٢ .
- (٥٠) نيلع الخبيرة في خصن الاكليل الرطب : للمصري احمد بن حيد القيسي (١٠٤١هـ) تحقيق د . احسان حيدس ، بيروت ١٩٧٨ .
- (٥١) الرضاة بين لغتي ومصنوعه : لفتحي علي بن حيدان بنجراني (٣٩٦هـ) تحقيق ابي الفضل ابراهيم ، ط٤ ، الباي الحلي ، القاهرة ١٩٦٦ .
- (٥٢) الرضاة بين مشكلات شعر لغتي : لاين القاسم الاسفلاوي حيدف بن حيدان (بعد ٩٠٠هـ) تحقيق الطنطاوي بن خلدون ، ط٤ الدار الفرنسية ١٩٦٨ .
- (٥٣) الرائي بالرفايت : للتستوي صلاح الدين خليل بن ايبك (٧٦٤هـ) تحقيق حيدون ، لسيكاد ١٩٧٠ .
- (٥٤) ربايات الاحيان : لاين حيدكان احمد بن حيد (٦٨١هـ) تحقيق احسان حيدس ط٤ ، صافر بيروت ١٩٧٦م .
- (٥٥) ريمة الشعر : لطنطلي ابي منصور (٤١٩هـ) تحقيق عي الدين ط٤ بيروت ١٩٧٢ ، وحريرا بالقص .

حضارات

لا جدال في أن أقرب ما يعبر عن تاريخ حضارة قديمة ما ، إنما يتمثل في المقام الأول فيها بقي من آثارها ، وما تخلف من نقوش ونصوص تخص كل وجه من وجوه تطوراتها ، خلال عهود ارتقاتها ، بل وخلال فترات انتكاساتها أيضا . ولكن غالبا ما تستكمل المحصلات التاريخية لذين المصدرين الرئيسيين ، أو تشارن ، بما تواتر عن حضارتيهما ، إن قصداً وإن عفواً ، في سياق مصادر أخرى تكملية معاصرة لها ، أو تالية بقليل على عهدها . ويدهي أن أحصى ما يستشهد به هنا من هذه المصادر الأخيرة هو ما تعلق بالحضارات التي شاركتها في رابطة ما من روابط الجنس أو اللغة أو الجيرة المكانية ، وتلك التي أثرت في مسيرتها أو تأثرت بها ، والتي تعاملت معها بصورة ما من صور العلاقات الودية أو العدائية ، ثم دونت آثاء علاقاتها بها في حينها .

وعادة ما تمحصر هذه المصادر وتلك ، حين المقارنة بين ما تألف من عناصرها وما اختلف ، بما تخص به بقية الأصول التاريخية من موازين النقد العلمي ومعايير الملاحظات الخاصة التي أحاطت بكل جانب منها على حدة .

وللبحث فيما تضمنته المصادر المصرية من معارف متفاوتة ، مباشرة وضمنية ، عن أوضاع مجتمعات شبه الجزيرة العربية المعاصرة لها ، خلفية لغوية عريضة بعيدة العهد والمدي ، نرى الاسترشاد بها في استنباط ما يمكن أن تكشف الدراسات اللغوية المقارنة عنه أحيانا ، من نوعية وحجج العلاقات بين بعض الشعوب القديمة وبين بعضها الآخر . ويبرر هذا الاسترشاد هنا بغاية ما واجهه ما في اللغة العربية القصص في شبه الجزيرة ، من تساؤلات تجللية ، بعضها بريء وبعضها مغرض ، حول ما تبنت عليه قومياتها الأولى فيما حاصر لغويات حضارات الهلال الخصيب القديمة المحيطة بها ، بل وكذلك حول ما قلقت عليه قواعد نحوها وصرفها فيما سبق ما تواتر ، أخليه شفاهة عن مآثورات العصر الجاهلي من شعر ونثر ، قبيل ظهور الإسلام بقرابة القرن ونصف القرن من الزمان .

شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية القديمة

عبد العزيز صالح

المعيد السابق لكلية الآثار بجامعة القاهرة

فمنذ القرون الأولى من الألف الثالث قبل ميلاد المسيح ، أي فيما تقدم العصر الحاضر بنحو خمسة آلاف عام على وجه التقريب ، دوت الحثون المصرية القديمة بقواعد لغوية لا يكاد بعضها - ولا نقول كلها - يفرق كثيرا عما اتبنت عليه بعض قواعد اللغة العربية حين انضاح بنائها . وذلك واقع يمكن أن ينهض قرينة على احتمال إرجاع تشكيك وتأسيس العناصر المتشابهة في اللغتين إلى ما لا يقل كثيرا عن ذلك الزمن السحيق . ولن ينقض هذا الاحتمال عدم وضوح تطبيقات هذه القواعد بالنسبة للمراحل المتتمة من اللغة العربية بالذات ، وذلك تيماً لعدم عمارسة أهلها الأوائل للكتابة أصلاً حيث تلك . ومرة أخرى لن يعني القول بهذا الاحتمال الفراض وحسب لازمة بين هاتين اللغتين القديمتين ، أو اختيارها لغة واحدة ، لا ولا نتيجة إحداهما للأخرى بالضرورة أو اشتقاقها منها . وإما هو بنم أسماً عن إصكان احتسابها صنيون متقاربان ولدا من أم لغوية قديمة ، أو انتسبا على الأكل إلى جدة لغوية حقيقة ، تضمنت أرحامها في بعض أطوارها أساسيات وجعلوا أولية توارثتها جماعاتها وشعبها زمناً ما . ومن بعد ذلك أكمل كل شعب نصيبه منها بطريقته في سياق تأسيس كيانه ، وطوع فروع ميراثه إلى ما وسم إعطاءات بيته ومتطلبات حضارته وتطورات ثقافته . أما الأم اللغوية تلك ، فيهم عنها عادة بأهم المجموعة السامية ، أو مجموعة ما قبل العربية (وما قبل المصرية أيضاً) . وأما الجدة المتبقية فيكون عنها اصطلاحاً بالعائلة السامية الحامية (أو العكس) . وكاد كل منها بفروعها للنبذة عنها تقوم ، في مجال التشبيه والتوضيح ، مقام كف اليد البشرية ، من حيث كونها أصلاً للأصابع الصاعدة عنها وللشفرعة منها ، وهي أصابعها تقود كل منها بوضعه وشكله ، بقي متصلاً بها في منته ونسبه . وتطلب التسميات الشائعة عن السامية والحامية ، أو الحامية السامية ، بعض التعقيب ، من حيث هي في واقع الأمر تسميات تمجوزية تجري العرف على استخدامها ، ولكن دون أن ينطق العلم من صحتها لمرها . فإلى جانب شبهاتها القديمة التي نورد ذكرها بعد

وتولت نصوص المسند العربية ، الجنوبية منها والشمالية ، والنصوص النبطية ، الرد على جوانب معينة من هذه التسائلات ، بما تضمنته من أساليب وقواعد ومفردات عربية . ولكن قل بعض الشيء من قوة تأثيرها ما لحظ من تدوين معظمها بلهجات إقليمية وعلمية ، ثم حداتها النسبية التي صالحت بيداية أقدم تسجيلاتها ونقوشها إلى حوالي القرن العاشر ق . م ، وأرجعت مبدوناتها التاريخية المفصلة إلى قبيل القرن السابع ق . م . . وكل من هذين التاريخين قريب العهد نسبياً إذا ما قورن بتاريخ لثرون الفتنة الأخرى في مصر والمراق على سبيل المثال .

وتضمنت المصادر المصرية القديمة من ناحيتها شواهد وقرائن عدة يمكن أن يضاد بها في مواجهة جوانب أخرى من التسائلات آنفة الذكر . وهي شواهد قد تبدو في معظمها ضمنية وغير مباشرة ، ولكن زاد من قيمتها أنها لم ترتقب عند أحد استواء نصوصها على مفردات شبه عابرة أو مستمرة عتيقة لحسب ، على نحو ما تضمنت بعض النصوص الأكلمية والكنعانية مثلاً ، وإما تجارزت حدود الألفاظ إلى ما هو أهم منها ، فلقد تمت معها كذلك أصولاً لقواعد نحوية مشتركة ذات اعتبار خاص . وقرائن القواعد فيها هو مسلم به هي الأكثر حجة عما عداها في مجال تأسيس اللغات .

وفي من التعقيب ابتداء هنا أنه لن يكون في حدد المغاربات بين قواعد النصوص المصرية وبين قواعد اللغة العربية شيء عجيب ، إذا ما قدر أن تبين صور أية نصوص قديمة كنصوص الكتابة الهيروغليفية النصرية ، مع خطوط الكتابات العربية القديمة أو الحديثة ، ليس من شأنه أن يخبر مضمون قواعد هذه أو تلك ، أو يفهم مفهوم مفرداتها في شيء . وإذا ما قدر كذلك أن تواصل البيئات الطبيعية بين الأرضين ، والاتصال البشري بين الشمين ، في كل من غرب شبه الجزيرة العربية وشرق مصر على أثل تقدير ، كان من شأن كل منها أن يتكسب بصورة ما على اللغات الشائعة فيها .

الأخر ، غير لم تقل بمثلة آيات الذكر الحكيم . فلم يذكر القرآن الكريم لنوح عليه السلام غير ولد واحد كان من المفترين في حياة أبيه (إلا إذا افترضنا احتمالاً أن نوحاً أنجب بعد انحسار الطوفان أبناء آخرين) .

ولا يقلل من أهمية هذا الدفع أن عدداً من المؤلفات الإسلامية قد أحسنت الظن بالاسرائيليات وتوقعت العلم في روايات العبرانيين ، فرددت عنها بعض آرائها في الأنساب دون تمحيص كبير . وعلى أية حال ، فبناء على أمثال هذه الملاحظات أوشك العلم الحديث أن يعلّق تسميات السامية والحامية على الخواص اللغوية أكثر منها على التسميات العرقية ، وإن لم ينفها أو يجرها تماماً ، بعد أن شاع استخدامها شيوعاً عريضاً .

ومع وحدة الأصول الجيدة انتشعت مجموعة اللغات السامية القديمة التي تعنيها هنا بإضافة إلى شعبتين كبيرتين انبثقت من كل منها فروع عدة ، وهما : شعبة لغوية سامية عربية تشابهت بخصائصها الرئيسية أو الأولية في غرب شبه الجزيرة العربية . أي في نواحي الحجاز وما يولّيتها من الجنوب العربي ، وفي كثير من مناطق الشام (حيثما انتشرت الجماعات الأمورية والكنعانية والفينيقية والآرامية والعربية والنبطية والسريانية في أزمنة متوافقة) ، كما غطت في الوقت نفسه مع قطاع كبير من أصول البنيان اللغوي المصري القديم . ثم امتدت من اليمن إلى لغة الجعزيتين على أطراف الحبشة وإريتريا والصومال بشرق أفريقيا . وامتدت بعد ذلك إلى جزء من شمال أفريقيا . ثم شعبة سامية شرقية كبيرة أخرى تشابهت مقوماتها الخاصة في شرق شبه الجزيرة العربية بشماله وجنوبه ، ومناطق الخليج العربي ، وأغلب نواحي العراق التي عثرها الأكديون والبابليون والآشوريون والكلدانيون متعاقبين . وكل ذلك مع تقدير امتزاج هجرات الأطراف الحدودية للشعبتين ، بل واختلاطها كذلك بما جاورها من المجموعات اللغوية الأخرى المتصلة بها ، خاصة كانت أم غير حامية ، وهو امتزاج أو اختلاط لم فترأ من مثله لغة قديمة ما .

قليل ، وهدتها أغلب البحوث الحديثة منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادي في إثر المستشرق النمساوي شلوتسر الذي اقتبسها في كتاباته عما رددته بعض قوائم أنساب التوراة عن التمييز بين من اعتبرتهم ساميين من نسل سام ، وإليه نسب العبرانيون أنفسهم ، وبين الحاميين من نسل حام ، وقد اعتبروهم أدل منزلة منهم ، مع اعتبار أبويهما (وأخيهما يافث) من ولد نوح عليه السلام . وإذا تناولنا قصص التوراة في هذا المقام وجب تقدير عدة اعتبارات ، منها أن القليل من هذه القصص هو ما أمكن ترجيح تنزيله من وحي السماء وصح التسليم به بينما ، على حين أن غالبيتها الأخرى - صنعها الكتبة والأخبار في عصرهم متوافقة ، ثم اكتسبت قداستها لديهم بتقدم الزمن عليها ، ولا بأس من تقدّمها وإظهار وجوه الشك فيها حيثما تطلب الأمر ذلك . ومنها أيضاً أن أغلب من تحققت رسائلهم من أنبياء بني إسرائيل لم تدون كتبهم إلا بعد وفاتهم بمعهود طويلة فترتب على ذلك أن داخل نصوصها كثير من التزيد والتخريف . ثم إن منها ، وهو الأهم هنا ، أن سلاسل الشعوب والأنساب التي نسبت إلى مثل الأصحاح العاشر من سفر التكوين في التوراة ، قد قصرت على بيان ما عرّفه كاتبها من قبائل وشعوب . وهو كاتب مجهول الاسم ، تأثر في تصنيفها بنوعية العلاقات القائمة بينها وبين قومه . وترتب على ذلك أن ضم إلى العبرانيين في الشعبة السامية الأثرية لديهم عدداً من الشعوب والقبائل القوية والعديدة لهم . في حين نفي السامية عن خصومهم وعن الجماعات المتشعبة في عصره . وجرى على مثل هذه السنّة المفرضة عدد آخر من الأخبار والتسابيح ، حتى لقد بلغ من تمهيزهم أن نفوا السامية عن الكنعانيين ، على الرغم من أن هؤلاء الأواخرى يعدون من صلب أصحاب اللغات السامية الأوائل ومن أهل الشام الأصليين . وما كان ذلك التجني عليهم إلا لأنهم عادوا العبرانيين وقاموا أطماهم فيلاً وبسخطهم . وثمة أمر آخر نسفه من وجهة النظر الإسلامية على أقل تقدير ، وهو أن المواثر من اعتبار سام وحام ويث أبناء لنوح عليه السلام ، مع تفصيل الواحد منهم على

إن . وذلك فضلا على شيوع المصدر الثلاثي والمعتل الآخر في أصول معظم الأفعال . وإضافة ناء المخاطب المقرد في إحدى صيغ الفعل الماضي وفيما يقوم مقام صيغة الحال . واستخدام الأضافة المباشرة إلى جانب الأضافة غير المباشرة . وقلة تطبيق ظاهر الالصاق (بين كلمتين لتكوين كلمة جديدة) . ثم احتواء النصوص المكتوبة للفتن على القيم الصوتية لخروف العين والحاء والقاف ، وهي من أصوات المجموعة السامية دون ما عداها من مجموعات اللغات . بل وعلى حين سقطت العين أو حُذِفَت في النصوص الأكادية والبابلية والأشورية وهي نصوص سامية شرقية في النصوص المصرية والعربية . وما أشبه ذلك من خصائص لغوية لا يوضع تماثلها في بنية اللغات إلا على أسس متينة من تقارب الأصول المشتركة لها ، حتى ولو كانت أصولاً أولية . بعيدة . ومن طريف ما يقرن بهذه النماذج من التشابهات الأخرى في صياغة الضمائر التي ندر استعمالها في الأساليب الحديثة مع قديمها في العربية الفصحى ، أن استخدمت اللغتان لفظ « تا » كإسم يشار به إلى المؤنث ، وإن عبرت اللغة المصرية القديمة بحرف السين تارة ، ولفظ « سَو » تارة أخرى ، عن ضمير الغائب المقرد المذكور . وعبرت بحرف السين أحياناً كذلك ، ولفظ (سِي) أحياناً أخرى ، عن ضمير الغالبة ، لاسيما في حالات المفعول به والمفعول العائد للأضافة . وعلى الرغم من غرابة هذا الاستعمال على الأذن المعاصرة ، فقد قرّر مثله قديماً في لغات ونصوص دول معين وفتيان وحضرموت العربية الجنوبية (فيها خلا استعمال « سا » للغالبة عوضاً عن « سي » ، بل ولا زالت بعض قبائل اليمن تأخذ بمثله في لغاتها الدارجة .

واستمر هذا الأزدواج بأطرافه ، حتى وحّدت لغة القرآن الكريم بين ألسنة الجميع وكتابهم . وربما كانت قد أرهقت برب وحدثها اللغوية مآثورات عهود الجاهلية المتأخرة القريبة من ظهور الإسلام . هذا وإن ظلت بعض الخصائص اللغوية الإقليمية القديمة باقية إلى حدّ ما تطل برأسها في اللهجات الدارجة أو العامية هنا وهناك .

وفي نطاق هذه المقدمات بل والتحفظات التي أقرنا البدء بها والنتيجة إليها ، نجانب عدد لا يستهان به من قواعد التركيب الأولية في اللغتين القديمتين ، المصرية والعربية . وسبق أن تخبرنا لهذا التجانس نحو خمس وعشرين خاصية نشرنا عنها منذ عام ١٩٦٢ مردودة إلى مصارفها ومراجعها التفصيلية^(١) ، ومن أهم نماذجها المشتركة . سبق الفعل للفعل (في تركيب الجملة الفعلية) . ، وإخلاق الصفة بالموصوف مع تماثلها معاً جنساً وإفراداً وجمعاً . وإدراج صيغة التثنية ، وهي نادرة الاستعمال في عديد من اللغات . ، وإخلاق نون الجمع ، ووار الجماعة بنهايات الأفعال والأسماء المرتبطة بها . وكذا كاف الخطاب للمقرد المذكور في حال المضاف إليه وحال المعطى له ، بل وكذلك في حال الفاعل أيضاً (وهو ما أخذت به بعض اللهجات العربية القديمة فعلاً^(٢) . ولام الأضافة (مع قلبها نونا) . وباء النسبة للمفرد . وباء الملكية للمتكلم المفرد (وإن أشبهت الباء المقصورة أو الجفرة في اللغة المصرية القديمة) . واستخدام حرف الميم ضمن أدوات النفي ، ولفظ مع للمعية . ووجود تاء تأنيث أخيرة لعدد من التسميات والصفات . ثم تمييز البعض من الكل . وتصدير مهم المكان وميم الأداة لبعض المسحيات ، وتأكد الخبر أحياناً بحرف

(١) جد الميزر صالح : حذرات مصر القديمة وأثرها . الجزء الأول . القاهرة ١٩٦٢ ص ١٥ - ٢٢ ، ص ٢٦ - ٢٨ .

Cf. R. Weil, *Recherches sur la Ière Dynastie et les temps Prépharaoniques*, II, 1961 283., W. Vycichl, *In Kush*, 1959, 27f, T. W. Thacker, *The Relationship of Semitic and Egyptian Verbal Systems*, 1954, Calico, *Principles of Egypto-Semitic Word Comparison*, 1934, A. Ember, *Egypto-Semitic Studies*, 1930. Among older authorities, Bonfay, Hommel, de Morgan, Brugsch, Petrie, Kamal, Lacau, Erman, Sethe, Albright, etc.

(٢) انظر : عبد الحليم النجار : في اللهجات العربية وأصول اختلافها - مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة - ١٩٥٣ ص ٩٠ . وعمل يحيى علي : من اللهجات اليمنية الحديثة - المرجع نفسه ص ١٠٧ .

وحنّ (أي طاب) ، ولح وكمد وآي (أي رغب) وصي
(أي اختر) ووسع وركع وصفا وصحن ويدش (أي
تصب) ووسى وحنب (أي ذبح) ، وكذا زعق وعشق
وحزن ونقم وفتح ورتق ويلج ووزن وبارك وقطف
وطمس وويح أوويح (أي وضع) وصا (أي أضاع)
وجنّف (أي أنف) ، وما مائل ذلك .

وكذا أساء : جناح وحزرة وقلب وقمع وقماش وضو
وسى وطفل وقد ومسك (أي جلد حيوان) وسوت
ومنامة ومنية وأثل وزمن ومنمة وواحة وست زئمان وعرقاة
ونبر ويرة (أي بلرة) وسين (أي طين) ، وكذا حضض
ودقيق وزعقة ومهممة ورم وبركة وعجلة ومنعة وبركة
ومغارة ومخاضة وسهف وحصان وحربة وريح وزيت
ونبق وزقزن ورومان وكرم وصبي وقرر (أي ضفدع)
وككلم وتابوت وقفا وسدرة وجار وقش وجص وشابر
(أي زاهر أو كاتب) إلى آخره .

ولا ريب في أن هذه التشابهات قلّة من كثرة أخرى
قدية اندثر أغلبها أو ندر استعمالها وانطوت ألفاظها في
بطون معاجم اللغة . وقد أثرا الاكتفاء منها بصيغها
العربية سراة لتخفف من تفاصيل بعض الفوارق
الهيبة بينها وبين صيغها المصرية والتي يسع التخصّص
أن يراجع حرليتها في بحثنا آتف الذكر ، ومع هذا يمكن
أن نضيف في مقابلها متشابهات نادرة أو شبه بالادة ،
للتدليل على أن مثابة البحث في أمثالها قد تقدم المزيد
من الإضافات المفيدة ، على شريطة تجنب الالتصال
فيها . فقد عبرت النصوص المصرية القديمة عن الفأس
الذي يستعمل في الحرب باسم مر ، والمر في لسان
العرب هو المسحاة أو مقبضها ، وهو من المحراث
ويحمل به في الطون وعبّرت النصوص المصرية عن
الرجل (وحركة المشي) بلفظ رد - وفي اللسان وردت
ردى بمعنى مشى ، وردت الجسارية أي حجلت أو
تبحّثرت^(٤) . وعبرت عن المشت بلفظ مكاري وهو لفظ

وكان ذلك في مقابل ما جرت العادة على استعماله من
حرف الهاء ولفظ هو ، وحرف الهاء أيضا ولفظ هي ،
لهذين الضميرين في اللغة العربية الشمالية وفي لغة سبأ
وحير^(٥) .

وزكّت مضامين النصوص المصرية القديمة هذه
الأسس الأولية المشتركة أو المتجانسة فيما بينها وبين اللغة
العربية ، بمفردات وفيرة من أسماء وأفعال تشابه أغلبها
لفظاً ومعنى ، وليس لفظاً فحسب ، في كل من
اللغتين . ونهت أعدادها المرجحة على نحو مائة
وخمسين لفظاً أقدمها زمناً على عمق وجوده في اللغتين ،
وعل أحدثها زمناً على الأثر اللغوي لالتصال التعاضل
البشري والحضاري بين الشعبين .

ولعل من أكثر هذه الألفاظ دلالة على تقارب أصول
اللغتين ، هي الألفاظ المتعلقة بتعريف أجزاء البدن ،
وكانت كلماتها فيما يحتمل من أوليات ما نحتت جماعات
البشر الأولى بطرائق نطقها المتعددة . ومنها لما أورده
اللغتان ، ألفاظ حين وشفة وأذن ويد وكف وأصبع ،
وإلى حد ما لبّ ولسان . وذلك مع تحفظين ، وهما وجود
قدي من تحويل النطق والترتيب للحروف الأساسية بين
هذه وبين تلك ، ثم استعمال أعداد من المترادفات
الموازية لها في معانيها ، والمختلفة عنها في نطقها في كل
لغة منها على حدة .

ومن شاذج ما رجحناه فيه مماثل وتقارب الأعمال وأسماء
اللغتين من حيث الحروف الأساسية على أقل تقدير ، مع
توقع تعرضها لتغير من ظواهر القلب والابدال والاعلال
أو التزييد أحيانا ، إلى جانب تعدد مترادفات في لهجات
الرقين ، مما أوردها في بحثنا صالغ الذكر :

أفعال : حسب وختم وخب وشدّ وشع وتم وتم
ونجرونى ونغوى وككب وجس (أي ألبس) وبسق
وبعسر ونسب وإنساب ورنى وحطم وشمع (أي
طرب) ، ثم وهي ووهن ولفق ووصى ونحسيه وقاء

(٣) وعلى سبيل التكرار عبرت النصوص الأكادية العراقية (السبعية للقرية) عن مابين الضميرين بصيغة ثلاثة لفظة تفر ، وهي :

C.F. G.A. Barton, *Semitic and Hamitic Origins*, 1934, Table I.

(٤) لسان العرب - طبعته بيروت ١٩٥٦ - ج ٩ ص ١٧٠ ، ج ١٤ ص ٣١٨ ، والفردوس : ما أدري أين ردي . الفردوس : ج ١٠ ص ١٤٧

سامي قديم . ومن التاجر بلفظ شوطي ، واستخدمت بعض النصوص اليمنية القديمة فعل شاط وشوط بمعنى تاجر أيضا . وقالت ، أي النصوص المصرية ، حكنا وحكنا بمعنى مدح وقدم قريانا ، واستخدمتها بعض النصوص اليمنية أيضا للمعنى ذاته . . . ومثائل لفظ مو المصري مع مره وتصغيره موية في بعض لغات العرب القديمة والمعاصرة أيضا ، بمعنى الماء ، حيث الهزمة فيه مبدلة من الهاء .

وعلى أية حال ، فلم تستهدف القرائن الكثيرة السابقة تحليلًا على قرابة اللغة المصرية القديمة للجذور السامية أو العربية ، بقدر ما استهدفت التنويه أساساً بتواجد عدد وافر من أصول قواعد اللغة العربية أو أشباهها ، ومفرداتها الفصحى أو أمثالها ، في عصور أسبق زمنيًا بكثير من عصور تسجيلها بأيدي أهلها . بل وأسبق زمنيًا كذلك من لغات من حاولوا أن يثيروا التساؤلات والشبهات حول تأصيلها . وتُدع مؤقنا دلالات اللغات ، إلى جانب آخر ما كشفت المصادر المصرية القديمة عنه ، وهو ما تعلق بقرائن وشواهد الاتصالات البشرية والمعاملات الحضارية مع شبه الجزيرة ، خلال العصور التاريخية القديمة المتعاقبة .



كثيراً ما استشهدت البحوث الحديثة للمعنية بالعلاقات المصرية العربية القديمة بتسمية بلاد « بونت » كمحلل لتأصيل قلع لفرقة المصريين بمناطق شبه الجزيرة العربية التي يحتمل امتداد مدلول هذا الاسم إليها ، ومنها مناطق اليمن على وجه أخص . وكانت تسمية « بونت » ، أو « بويته » كما رجحنا صحة نطق لفظها في بعض بحوثنا السابقة^(٥) ، قد تردد ذكرها من آونة إلى أخرى في ثنايا المصادر المصرية القديمة ، منذ القرن السادس والعشرين قبل الميلاد وما تلاه . وتماثلت الأهمية الجوهري لبلاد بويته بالنسبة لمصر في اعتبارها مصدراً رئيسياً أو سوقاً كبيرة لتعليق من صنوف البخور

والراتنج والصبوغ التي حظيت برواج واسع في أسواق العالم القديم ، وتضمنت أصنافاً من اللبان أو اللادن والكنندر والمر والصبير والدريّة والقرصة وبعض الأخشاب المطرة ، فضلاً على الأثمد أو الكحل الأسود ، ومنتجات أخرى (لعل منها العنبر والمسك وصبغ القاطر أو ما يسمى دم الأخوين ، وما إليه) ، بعضها من إنتاج بويته نفسها ، وبعضها الآخر مما يرد إليها من بلاد أخرى . وحرصت مصر على توفير هذه المواد حرصاً كبيراً واستهلكتها منها كميات هائلة في تلبية مطالب القصور والمعابد ، والأعياد والجنائزات ، وتقديم القرابين ، وفي الطوبى والمطر ، وإعداد العقاقير ومواد التحنيط . فضلاً على ما توافر لمصر من بعض أنواع البخور العادية في وديان صحاريها الداخلية ، جلبت قوافلها مقلدٍ أخرى منها من وديان النوبة والسودان ، بطرقها المباشرة أحياناً ، ومن طريق التعامل مع جماعات وسيطة في منتصف الطريق إليها أحياناً أخرى . على أن الأكثر دلالة في سياق الحديث الراهن ، هو أن مصر جرت على أن توفي مطالبها المتزايدة من أنواع البخور الأخرى المتميزة باستيرادها بكميات تجارية ضخمة من مصافرها الرئيسية فيها أطلقت نصوصها عليه تسمية « بويته » كما أسلفنا ، وتسمية « تاتتر » أي أرض الآله ، وهما تسميتان قد تردان متمايزتين عن بعضها أحياناً ، أو تردان مترادفتين مع اعتبارهما مكملتين إحداهما للآخرى أحياناً سواهما . وكانت التسمية الأولى هي الأقدم زمناً كما ظلت هي الأكثر تردداً في سياق النصوص . ومع الأقرار ابتداءً باحتمال هوموية مدلول لفظ « بويته » ، ومرتونه في الدلالة على أرض وشعب ، أو أراضٍ وشعوب ، والتجاوز كذلك من تفاصيل الآراء التخصصية التي دارت حل فترات منذ أواخر القرن الماضي وحتى الآن ، حول تحديد موقعها ، والتصرف على هوية أو جنسية أهلها - يكفي التنويه بانصراف هذه الآراء إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية ، حاول كل اتجاه منها

See, Abdel- Aziz Saleh, in BIFAO, 1972, 248, and former bibliography.

(٥)

ولم يمنع هذا الواقع العملي ما دون مصر من الجماعات الطموحة القائمة على النقاط الحساسة من مسالك تجارة البخور الخارجية ، البرية منها وربما البحرية أيضا ، من أن تمارس دورها كأطراف وسيطة في جزء من حركة هذه التجارة المجزية ، وذلك من أجل صوالجها الخاصة من ناحية ، وفي مقابل ما يترتب على وساطتها تلك من تقصير أمد الرحلات المباشرة ومشاقها إذا قطعت كل الطريق بين مصادر الانتاج وبين مناطق الاستهلاك البعيدة عنها . وسوف يعني البحث الراهن باحتمالات الوساطة العربية في هذا الشأن أكثر من غيرها^(٧٧).

ولعل أقدم ما يستشهد به من المصادر المصرية القيمة في أمر هذه الوساطة هو نص « حتو » أحد كبار رجال الدولة المعاصرين للملك متوحيب متنع كارع من ملوك الأسرة الحادية عشرة في أواخر القرن الحادي والعشرين ق . م . وكان قد أنيط به الاشراف على تأمين مسالك القوافل في صحراء مصر الشرقية ، وتعمير واحتيا وزيادة آبارها وتطهيرها ، ثم القيام بتدشين أسطول من سفن كينية (أي جبيلية السطراز أو الأخشاب) في إحدى موانئ البحر الأحمر ، ولعلها كانت في موضع الميناء التي سميت في المصور المشاعرة باسم برينيكي . وضحى حتو بقرابين وفيرة بمناسبة إبحار السفن لاستيراد ما وقه الملك وخزائن دولته ومعاينها من منتجات ثمينة ، لا سيما بخور الكندر (حتو) الطازج أو الأخضر ، من رؤساء البادية كما ذكر في نصه . وعند عودة بعض السفن من البحر الكبير إلى ما يجاوز ميناء القصير الحالية ، أفاد حتو أنه نفذ رغبة فرعون ، وأفاد بكل الواردات الموجودة على شواطئه أرض الاله^(٧٨).

أن يحدد أرض بوننة بإحدى البعثات الطليعية التي تنتج أغلب مواد البخور والراتنجات الألف ذكرها ، وكانت تستطيع أن تستورد بعضها الآخر ثم تنقل تسويقه ، وكان يمكن الوصول إليها من مصر في الوقت ذاته بوسائل تناسب إمكانيات المصور القديمة . وبناء على هذه الشرائط صدر اتجاه خصص منطقة بوننة بالعروض الجغرافية للصومال وإريتريا على الساحل الأفريقي للبحر الأحمر ، مع اختلافات جزئية في تحديد موقعها بدقة . وخرج اتجاه ثاني عنها بمناطق جنوب شبه الجزيرة العربية . ثم ظهر اتجاه ثالث جمع لها الأقليمين الأفريقي والعربي معا^(٧٩) . وسوف نذكر من ناحيتنا جانباً من هذا الاتجاه الثالث في عصور بعينها ، ليس على أساس اختيار لحل الوسط ، ولكن بناء على أدلة وقرائن عملية جديدة ، توارثت مصادرها المصرية على فترات من القرن الحادي والعشرين قبل الميلاد وما تلاه ، ثم فترات أخرى من القرن الخامس عشري ق . م وما تلاه .

كان من المتوقع على أي وجه من الوجه السابقة ، أن تنقل الأساطيل والقوافل المصرية القديمة إنجاز معظم عمليات استيراد الكميات الكبيرة من البخور وتمتلكاته ، برا وبحرا ، في مقابل تصدير ما يروج لدى عمالها البروتين من المنتجات والمصنوعات المصرية المناسبة لهم ، وذلك تبعاً لما توافرها أكثر من جيرانها من إمكانات ضخمة لمواجهة مشاق السفر على امتداد البحر الأحمر وشعابه المرجانية ، في رحلات كانت تطول لما بين الشهرين والخمسة شهور ، أو ما هو أكثر في الלהاب والأيام ، خلال مواسم معينة من العام . ووضعت أخبار هذه الرحلات منذ عهد ساحورخ ثاني ملوك الأسرة الخامسة الفرعونية .

Ibid., 247-249, for a list including: Glasier, Naville, von Wismesnes, O'Leary, Titchard, Erman, Davies, Wilson, and^(٧٧) Zylacz.

Cf., Abdel-Aziz Saleh, An open Question on Intermediaries in Incense Trade during Pharaonic Times, *Orientalia*,^(٧٨) 1975, 370f.

Ibid., 372-373, Coynet et Montet, *Haememmet*, 81-84, pl.XXXI, II4, W.C. Hayes, *JEA*, 1949, 43f.

(٨٠)

على طرق عبور قوافلها ، والمستغلة لبعض أرباحها ،
وفي مقابل إرشادها ومجربتها وتنوع بضائعها ووسائل
نقلها ، ثم حمايتها واختصار مشقة الطريق أمامها . ومن
التقارب بين فكر هؤلاء الشيوخ وبين ذكر شواطئ
أرض الله ، في هذا النص ، على احتمال قرب أوضاعهم
أو مناطق لياقتهم بالبيئة البحرية المصرية ، من أحد
المراعي الطبيعية القائمة على سواحل صغرية أو رملية ،
على طريق البحور للمجانب العربي ، أو الجانب الأفريقي
للبحر الأحمر . ويبدو أن نسبتهم إلى الساحل العربي
واعتبارهم من عرب الشمال الذين اشتهروا فيما بعد
بتجارة الوساطة بين أنحاء اليمن ، وبين بلاد الهلال
المحسب ، هي الأكثر احتمالاً من نسبتهم إلى الساحل
الأفريقي - لاسيما ما نوه النص به من صلاتهم بتجارة
كندر « العتيو » الذي توافرت أجود أنواعه على
السواحل العربية الجنوبية كما أسلفنا ، فضلاً عن ترادف
ذكرهم مع ذكر أرض الله وهي الأقرب صلة بتسمية
الشرق وشبه الجزيرة العربية ، كما نمت من ذلك
نصوص أخرى يلى بحثها .

وفي الرمز إلى أهمية كندر « العتيو » ويعد مصدره ،
ومميزه عن بقية أصناف البحور الفاخرة الأخرى
ومصادرها ، روت أسطورة مصرية قديمة تسمى قصة
« نجاة الملاح » يرجع تأليفها إلى القرن الحادي
والعشرين ق . م^(١٠) . حديثاً وقد بطلها فيه أن يرجو
ملك مصر أن يرسل قرايين البخور وكثيراً من الصادرات
المصرية إلى كائن أسطوري على جزيرة « كسا » التي ألقاها
الموج على أرضها في قلب البحر الأحمر ، « جزاء وفاقاً
على مساعدته إياه وهى حبه للمصريين حتى وهو في مفره
البعيد الذي لا يكاد الناس يعرفون عنه شيئاً » . وقد ردّ
هذا الكائن عليه وهو يتيسم ضاحكاً من قوله « قد يوجد
لديك البخور ولكن أنى لك بوفرة العتيو وأنا أمير

اختلف نص حَتْوِها سبقه من نصوص التعامل مع
بوينة لاستيراد منتجات البحور ، بلذكره استيراد
« العتيو » الطازج عن طريق رؤساء البادية (حقاظ
دشرة) ، ومن واردات شواطئ (إدجو) أرض الآله
(تانتر) . وقد عرف « العتيو » كما يتضح من مناقشة
تفصيلية تالية ، بأنه راتنج حر صهر من نوع الكندر
الفاخر ، الذي يكاد ينحصر نمو الفضل أشجاره على
مرتفعات ظفار في الجنوب الغربي ، وإن نمت له أشجار
أخرى بنسبة وجود أقل في مرتفعات شمال الصومال .
أما تمييز أرض الآله « تانتر » فهو اصطلاح رمزي قديم
عبر المصريين به من بعض المناطق القصية ذات
الحصائص والنباتات غير المألوفة ، والمتجات أو الثروات
التميزة ، التي تمثل فيها قدرة الخالق الفاعلة ،
وتستحق لهذا أن تنسب إليه مجيداً لشأنها ، وتأكيداً
لأحقته فيها أو ملكيته لما يصل إلى معابده من إنتاجها ،
على الرغم من ضموه معرفة الناس بها - وهذه معان
دللت عليها في بحث خاص سابق^(١١) ، ورجعنا ما حل ما
قنه بعض الباحثين من ترجمة تمييز أرض الآله بمعنى
أرض منمنته أو مهد نشأه . وغالباً ما ارتبطت تسمية
أرض الآله هذه أو أراضي الآله ، في النصوص المصرية
القديمة ، بالنهاة الشرق النسبي على اتساع مدوله . ولا
بأس من التجوز قليلاً في الصفحات التالية في نسبة هذا
التعبير القديم إلى إسم الجلالة عوضاً عن الآله ، بما
يرادف بعض التعبيرات الدارجة حتى الآن عن مثل
أرض الله الواسعة ، ويلاذ الله ، وتخلق الله ، حين
التنويه باللامحدود من ملك وقدرته واتساع خلقه .

لم يشر حَتْوِ إلى تعامل بعينه مع كبار بوينة شبه
المستترين في أرضهم كما جرت عادة النصوص السابقة
على عهده ، بقدر ما نوه بتعاملها مع رؤساء البادية
(حقاظدشرة) . ويبدو أن هؤلاء الأعرار مثلاً شيوخ
القبائل المتكفلة بتجارة الوساطة في البحور ، والقائمة

Abdel- Aziz Saleh, Notes on the Ancient Egyptian T3-NTR "God's Land" BIFAQ, 1981, 307-317.

(٩)

(١٠) قصة تسمية هذه القصة لدى عدد من الباحثين باسم « قصة الملاح الطريق » مع أن ملاحها لم يفرق وإنما جاء بعده بعد فرق سله . وفي بعض النسخ للقرات البحرية الأسطورة التي سجلت اخل مغامرات السلافة البحري القارية بآلاف السنين .

أحد مصادره الرئيسية القديمة (ومنه ما كان مجهز من السناج الناتج من حرق نوع من الكتندر أو قشر اللوز) ، وزكي الأصل العربي لهذا الكحل أن ذكرته نصوص مصرية مبكرة باسم «مسدة» وبما مائل اسمه العربي «أحمد» ، وإن تناوله بعد ذلك إندال أدى إلى ذكره في نصوص أخرى تالية بللفظ مسدة بل ولفظ مسدنة أيضا . ويبلغ من قيمة هذا الكحل الأسود كسادة مستحبة للزينة ووقاية العيون ، أن مثل السلعة الرئيسية فيها قدمت قافلة أمورية أو كنعانية من شو (ت) ، من هدايا ثمينة إلى عنزم حوتب وإلى إقليم الوهل عصر الوسطى خلال العام السادس من عهد الملك سنوسرت الثاني في فترة من أوائل القرن التاسع عشر قبل الميلاد^(١١) . وإذا استبعدنا التشابه الظاهري بين كلمة «شوت» التي ذكرها النص المصري - وبين اسم شت الذي اعتبرته أنساب التتورا من أول ولد آدم - فلها أقرب إلى أن تعني إحدى قبائل مواب التي انتشرت بطونها في بعض جهودها القديمة من جنوب الشام حتى جبل سمر والتخوم الشمالية الغربية لشبه الجزيرة العربية وشرقي سيناء . وضمت قافلتها تلك إلى مصر سبعة وثلاثين فردا من رجال ونساء وأطفال ، حملوا جانبها من أمتعتهم حل ظهور الحميم ، وتقديمهم شيخفهم الذي ذكره الكاتب المصري باسم إيشا تحويرا فيها يبدو أو اغتصارا لأحد أسماء إيشو أو إيشار أو أبي شوا - سامية الأصل^(١٢) . ولم يكن هؤلاء الوافدون من صلب حرب شبه الجزيرة ، وإنما استشهدنا بهم لعدة أمور ، منها كونهم من الجماعات السامية ذوي الصلة الإقليمية والجنسية المباشرة بالعرب الشماليين ، ثم دلالة وصفهم إلى مصر الوسطى على أن دخول مصر والتجول بأمان في أقاليمها لم يكن محتملا على أضرابهم من القبائل السامية ما دامت حديقة مسالة .

ولم يتسر القطع بما استهدته جماعة إيشا من إقليم

بونة ، والمتبو من مقلداتي . ثم زوده حين مغادرته الجزيرة بهدايا كثيرة تضمنت أنواعا فاخرة من هذا العتير (ومن إوديب ، والقراص بخور كبيرة ، وزيت هكنو ، وغيرها) . وكان ذلك الكائن كبا صورته الأسطورية قد اتخذ هيئة ثعبان عظيم رصع جسمه بالذهب والزرجد ، وانتسبت إليه اسرة من أربعة وسبعين ثعبانا ، فقدهم حينها هوت عليهم صاحفة من السماء فاحترقوا بها جميعا ، ونجا هو وحده ولكن لأجل قريب نسباً هو به وتباً معه باخضاه جزيرته من بعده . وحل الرزم من وضوح الخيال والخرافة في هذه الرواية واحتمال ردة أحداثها إلى جزيرة قريبة من جزيرة الزبرجد بالبحر الأحمر ، وما ذكر من صلتها ببونة ، إلا أن ما ادعته من حماية الألفاهي لجزيرة البخور وزوالها باحتراقها ، قد تشابه إلى حد ما مع رواية أخرى ذكرها المؤرخ هيرودوت (في القرن الخامس ق . م) وادعى فيها أن الألفاهي الجنة كانت تحمي أشجار اللبان في مناطق شبه الجزيرة العربية ، وأنه كان يقتضي إبعادها عنها ، لجمع عصموها ، لإطلاق دخان المحروقات عليها . وفي سبيل تزكية الأصل العربي لبعض المنتجات التي ذكرها قصة الملاح ، افترض الباحث فليشيل احتمال نطق الاسم المصري «إوديب» الذي ورد فيها بصيغة «يودانوب» لبلد على اللبان اللادن ، على أساس تقريبه من لفظة «لودانوم» أو «لادانوم» (مع تقدير سقوط حرف اللام في الكتابة المصرية القديمة ، ولقلب الهم ياء في هذه اللفظة)^(١٣) . وقد لا نسلم بالضرورة بحرفية هذا التخريج ، ولكننا أوردناه مثالا ذا دلالة أذهان بعض الباحثين من ترسم أسماء منتجات بخور شبه الجزيرة العربية في التصوص المصرية القديمة .

إقرن استيراد سلع البخور الممتازة من بونة وأرض الله ، بنوع من كحل أسود فاخر اعتبرت المناطق العربية

(١١) استشهد في إندال الهم ياء في اللغة المصرية القديمة بحرف الكديم ، وفي دود ، ولم يمس الكل . W. Vycichl, *Kemh*, 1957, 72.

P.E. Newberry, *Real Names*, I, pp. 69, 72, p. 8, 28, 30, 31, 38.

(١٢)

W.F. Albright, *The Vocalization of the Egyptian Syllabic Orthography*, 1934, B. Cf. *Shet-Mwab*, No. 24, 17, 37, W. (١٣)

Beck, *Die Beziehungen Ägyptens zu Vorderasien im 3 und 2. Jahrtausend v. Chr.*, 1962, 98, 68.

أماها تفرقت منازلها في شرق الدلتا وما يليه من مناطق البراري المصرية ، وهي مناطق تعد أقرب شبهها ببيئة مواطنها الأصيلة ، ولكن شاعت المصادفات ألا يثر على نصوص ومناظر أخرى تصورها حتى الآن .

وعلى أية حال ، فقد احتفظت نصوص لوحات ويرديات مصرية قديمة قريبة العهد من القرن التاسع عشر ق . م بعشرات من الأسياء الأمورية أو الكتانية لرجال ونساء ، شارك بعضهم عمالا في مناجم وحاجر سيناء وصحراء مصر الشرقية . وحمل بعضهم خدماً وإماء في أعمال مختلفة باليهود المصرية الشربة^(١٥) . وألحق باسم كل منهم لفظ « عام » للزجل ، ولفظ « عامة » للأثني ، وهو ما سوف نرجع ترجمته بعد قليل بمعنى القليل والقليلة . ولعل منهم من لجأوا إلى مصر من تلقاء أنفسهم سعياً وراء الرزق والأمن والاستقرار . كما دخلها بعضهم أسرى وأرقاء شراء ، بينما تناسل بعضهم الآخر من صلب هجرات قديمة . وتقتل أسماؤهم المسجلة في مصر ثورة دمة لم تستغل بعد استغلالاً كافياً من أجل التعرف منها على طبيعة الأسياء السامية ، أو السامية المتمصرة ، وكنها ، في ذلك العصر البعيد .



وتوفر في مصادر العلاقات المصرية العربية القديمة وجه آخر معاصر . فمنذ أوائل الألف الثاني قبل الميلاد نوهت النصوص المصرية ، بين الحين والحين ، بأسياء بعض دويلات وجهاحات قامت على التتخوم وعلى طرق التجارة الرئيسية الواقعة بين شمال شبه الجزيرة العربية وبين شرق سيناء وبلاد الشام . وخصت هذه الأسياء بالذكر في سياق ما سجلته عن أطوار سياساتها الاقتصادية والأمنية والعسكرية على حدود مصر وفيها وإثائها .

ففضلاً على ذكر قبائل شو (ت) المؤابية التي إنسبت إليها جمعة إيشا ، أشار نص من قصة سنوحي في القرن

الرسل (في محافظة المنيا) ، سواء دخلت إليه في زيارة عفوية أو رسمية استجابات فيها لكرم الضيافة المصرية ، ثم أتت إليه ليعمل وجهاها في صناعات المصان ، أو للانضمام إلى زمرة صائلي البراري ، وحسن الحواف الصحراوية للأقليم^(١٦) . ولولا أن أتوا معهم بنسائهم وأولادهم لماكن كذلك إحتمال كونهم من وسطاء التجارة العربية التي كانت تصل عبر الطرق البرية لشبه الجزيرة إلى أسواق جنوب الشام فيتولى تجارها تصريفها مع منتجاتهم المحلية . وصور رجال جماعة إيشا على جدار مقبرة خنوم حوتب بلحي دقيقة مدببة وشعور كثة ، وأسندت نساؤهم شعورهن الطويلة على الظهر والنحور مع تزيينها بمصالب رقيقة . وظهروا في مجملهم بما يتم من قتلهم دور البداوة وأغلغهم بنصيب من التمدين . فارتدى بعضهم مآزر ملونة تكسر النصف الأسفل من الجسم ، واكتسى بعض آخر من الرجال والنساء ثياب طويلة (أو أردية صوفية) مزركشة ذات هذب قصيرة ، تكسو أحد الكتفين وتدع الكتف والذراع الأخرى عارية ، وارتدت أغلبهم نعالاً ذات سيور ، خلطها كبارهم حون وأجوها الوالي خنوم حوتب ووقفوا حفاة أسامه . وربما لبست نساؤهم جوارب « صوفية ؟ » أو خفافاً جلدية ملونة .

وبصعب أن نفترض أن هذه الجماعية قد عقدت العزم منذ أن خرجت من نواحي الأردن على أن تصل إلى ما وصلت إليه من إقليم الوعل في مصر الوسطى ، وهو البعيد عن أرضها بمئات الأميال . وإنما يغلب على الظن أنها لجأت إليه في سياق تجوالها كسبا للعيش حيثما تسرت لها الإقامة ، ثم أسعدها الخط بتسجيل أنبائها وصورها في مقبرة خنوم حوتب ، فأصبحت مناظرها هناك من أقدم وأوضح المصادر التوضيلية المصورة لبني جنسها ، ليس في مصر لحسب وإنما بالنسبة لجنوب بلاد الشام أيضا . وليس من المستبعد أن جماعات سامية أخرى من

Abdel-Aziz Saleh, op. cit., 74, and references.

(١٦)

Hayes, A Papyrus of the Middle Kingdom, 1955, Poesner, Syrien, 1957, 149f., K.A. Kitchen, JEA, 1961, 15f., Holck, (١٥) op.cit., 79f.

دخلتهم تلك إلى مصر ، والتي يحتمل تأريخها بأواخر القرن الثامن عشر أو أوائل القرن السابع عشر ق . م ، واحدة من رحلات كثيرة تجري حل متوالها . ولا يؤخذ على مضمونها التاريخي غير ذلك الأبل فيها ، في حين لم يجد التاريخ أدلة أثرية تنم عن إستخدامها في قوافل التجارة إلا بعد عهد يوسف بنحو خمسة قرون ، خلال القرن الثاني عشر ق . م .

وأشار نص مصري من حوالي القرن الثامن عشر ق . م إلى منطقة « دساتو » وأسمها « إلس »^(٢١) . وتباينت وجهات النظر الحديثة فيها إذا أمكن تقرب اسم « دساتو » هذا إلى تسمية إسارة إدم في جنوب شرق الأردن (ولها مئبد بين البحر الميت وريسن خليج العقبة) ، أو تقريبه لها هو أكثر إحتمالاً إلى اسم دومة الجندل (العربية ذات الموقع التجاري المتحيز ، لاسيا وقد ذكرتها بعض المصادر الآشورية القديمة باسم مشابه له . وهو « أدوماتو » . وعلى أية حال ، فقد اتصلت كل من المنطقتين المقروحتين بمصر فعلا ، وأولاهما بخاصة في عصور تالية لهذا العصر . ففي رسالة بريدية إدارية من عهد الملك مرنبتاح ، في عام ١٢١٧ ق . م ، كتب أحد المشرفين على مداحل مصر الشمالية الشرقية معلنا : « لقد أجريننا الآن لقبال الشوب من إدم بمبور حصن مرنبتاح في تكو إلى غدوان بيوم مرنبتاح الواقعة في أرض تكو ، بغية أن ترة الحياة عليهم هم وقطعناهم ، بفصل الفرعون الشمس الحيرة لكل أرض »^(٢٢) . وعلى ذلك أن بدأوهم لم تمنع المعطف عليهم والترحيب بهم في مصر . واستمرت هذه الأوامر بحيث روت التوراة أن مصر آوت إليها الأمير حداد الثالث وبيت عرش إدم

العشرين ق . م ، إلى كبير « كوشو » الجنوبية ، خلال ما رواه من سفره من مصر عبر براري جنوب الشام . ثم ذكر نص آخر عما يسمى اصطلاحا بنصوص اللعنة - كبيرين لواحاح « كوشو » أيضا (في حوالي القرن الثامن عشر ق . م)^(٢٣) ، وذلك عما يعني تمدد قبائلهم وواحاحهم وشيوخهم . وقد قرب بعض الباحثين اسم « كوشو » هذا إلى من ذكرهم التوراة باسم كوشان بحسبانهم من أسلاف المديانيين أو من جيرانهم^(٢٤) . وقد انتشرت قبائلهم في بعض عهودها بين جنوب الأردن وبين تخوم سيناء ، ثم تركزت أكبر قبائلهم للمديانية مؤخرا في شمال الحجاز ، لاسيا في واحة البدع ونغابر شبيب وميناء الحوراء . وأشار بعض المؤرخين المسلمين إلى امتداد مدن في أهامه إلى نهاية أطراف الحجاز الشمالية في هضبة حسمى ، وقد روا الرحلة بينها وبين مصر بمسيرة تسمه أهام^(٢٥) .

ولا بأس من الاستشهاد في هذا السياق بما ذكرته التوراة في قصة يوسف عليه السلام ، من أن قوما من الاسماعيليين أتوا من جلعاد بإيلهم يحملون التوابل والبسمل والمر في طريقهم إلى مصر ، فلما وصلوا إلى موقع البئر التي ألقاه أخوته فيها انتشل منها نجار من المديانيين وياحوه في مصر . وبنت المبادلة اللفظية بين تسمية الاسماعيليين وبين تسمية للمديانيين في هذه القصة حل أهما تسميتان مترادفتان لشعب واحد ، فضلا حل ما لصله كل منها بالحرب الشماليين بخاصة^(٢٦) . وكان نجار جلعاد فيها يثوثريفا من وسطاء التجارة التي تتجمع سلعها في مدن فلسطين فيرحلون ببعضها حل دواجم إلى حيث يبيحونها في أسواق الدول الكبيرة . وكانت

Sinuhe, 219f., K. Sethe, Die Aechtung Isid Re'ar Furten, Vellor und Dage, 88-89, Passer, op.cit., 230-51, p. 62 (١٧)

Albright, BASOR, 83, 34a.3, JBL, 1944, 220 n. 89, B. Malabar, REJE, 1946, 73f.

(١٨) تاريخ القري : ج ١ - ص ٥٨ ، القسي ، حسن التميمي - ص ١٧٨ ، الأوسني : ترجمة للكتاب - ج ٢ - ص ٩ .

Genesis, 37, 25, 28a, 36, A. Moull, The Northern Eigan, 1926, 267, 274f., Malabar, op. cit., 37-38, A. Grohmann, (١٩)

Arabian, 1963, 56-57.

Malabar, op.cit. 33

Pap. Anastasi IV, 51f.

(٢٠)

(٢١)

الثالث ق . م ، وأكفى معظم الباحثين بالتعبير عنها باسم « الأسويين » في حين افترض باحثون آخرون ترجمتها بمعنى البلو ، أو الصائدين ، أو رماة العصي ، والصائدين بالبيوميراث (وهي العصا المقوفة الطرف)^(٢٤) ، وكلها ترجمات غير محدودة للعالم .

وفي بحث خاص نشرناه عام ١٩٧٨ ، رجحنا من ناحيتنا ترجمتها ، أي لفظة « عامو » ، بمعنى القليلين - بما يحمله هذا المعنى من وجهة النظر المصرية عن طبيعة التكوين القليل الاجتماعي القائم على رابطة الدم والمصلحة الخاصة لمجموعة محدودة من الناس . وهو تكوين يتبين في جوهرة مع كثافة المجتمع الزراعي المصري المرتبط بالأرض الخصبة ، ومع أسس البناء المدني المرتبط بوحدة الدولة التي اعتبرها المصريون من عيزات حضارتهم على كثير مما حولها^(٢٥) . ولقي هذا المدلول المقترح ما يثلله في سياق النصوص الأرامية والعربية والعربية والسريانية والنبطية القديمة ، من حيث التعبير باللفاظ عام ومعنى وعامة عن الجهالة إزاء العلم ، وعن العامة والمعموية ضد الخاصة والخصوصية ، لاسيما في حالات المقابلة مع أهل المدنية والثقافة المستقرة حتى في البلد الواحد . وترتب على انعكاسات هذا المعتقد أن المصريين لم يروا في الهجرات الأموية التي تطلقت على حدود الشام ومصر وتسللت عبر أراضيها في أواسط الألف الثالث ق . م ، ثم جماعل المكسوس التي هاجتها في أوائل الألف الثاني ق . م ، أكثر من « عامو » أي حوام مجيئين قليلين ، على الرغم من إمكاناتهم العسكرية . وهكذا فرقت النصوص المصرية بين جماعات « رثو » المستقرة في جنوب الشام وبين

التي ساعده أهل بلاطه على الفرار منها (في أواخر القرن الحادي عشر ق . م) بعد أن خرب جيش داود إمارته وسفك دماء الآلاف من رجالها واستباحها ستة شهور . ووصل حداد إلى مصر خفية من طريق أرض مدين ، فوجد فيها الرغد والملجأ^(٢٦) . أوردت المصادر المصرية القديمة ما سبق الاستشهاد به من كوش أو مديان ، وشوت ، ومزاب ، وإفوم ، ودعا دومة (الجندل) أيضا ، بناء على ما توافر له ذلك من أهمية تجارية نسبية على طرق القوافل الممتدة بين شمال شبه الجزيرة العربية وبين شرق سيناء وجنوب الشام . وذكرتها كما أسلفنا في سياق ما سجلته عن تناولتهم إجراءاتها التأسيسية والعسكرية على حدود دولتها . ولكن ندر أن ذكرت هذه المصادر أسماء البوادي الضاربة في قلب الصحراء العربية التي عتصمها من جهة نظرها بدائية محدودة النفع بالنسبة لها . بل واعتبرتها من مصادر الاضرار بأمن تجارتها الخارجية ، ومن بواش الفلق على سلامة تجارتها . واكتفت بأن سلكت أهلها في مسلمات اصطلاحية عبرت عن صفات البداوة والفتور والشرود وقلة الاستقرار . وكانت منها تسميات « يابتيو » أي الثريون (أو الشروق) . و « جريوش » أي القائمون على الرمال . و « خورشع » أي جوالو الرمال . و « متيو » أي القواسة أو البلو . و « شاسو » أي النهابون أو الشاردون أو الرعاة . ثم متيو أو « متشو » أي البدائيون ، وهلم جرا^(٢٧) .

وأدرجت المصادر المصرية بعض هؤلاء هؤلاء ، مع أضرابهم من الطوائف قريبة الصلة بهم ، في تسمية « عامو » . وهي تسمية تردت منذ أواسط الألف

I Kings XI, 8-22, 23, B. Grdseloff, ASAE, 1947, 211f, Musil, op. cit., 276.

(٢٢)

For Various explanations see, Wb. II, 265, 15, III, 135, IV, 328, 412, Helck, op. cit., 3f., Grdseloff, op. cit., 74, J. (٢٣) Cerny, ASAE, 1944, 295f., S. Yeivin, JEA, 1965, 204f.

Wb. I, 167- 168, Gauthier, D.G., I, 133- 135, Gardner, Egypt of the Pharaohs, 37, 131, 144, 157, Gunn, JEA, V, 37, (٢٤) Albright, JAOS, 1954, 223f., Call, I, Ch. XVII, 1968, 45.

Abdel-AZIZ Saleh, Arabia and the Northern Arabs in Ancient Egyptian Records, Journal of the Faculty of Archaeology in Cairo University, III, 1978, 69-76.

ويراها الداخلية ، كما حدث مع جماعة إيشا . ولم يكن هؤلاء همزول عن التكوين القبلي لبني سينا ويبدو الصحاري المصريين أنفسهم ، حتى لقد أشارت نصوص مصرية إلى امتداد بعض العاصم إلى منطقة الشلال الأول والعوينات في أقصى الجنوب^(٣٠) . ولكن حدث في مقابل ذلك أن قفلت مصر حدودها إزاءهم كلما دفعهم الجذب والقر إلى عديد أمن بمئات التمدين وقوافل التجارة وبهب بغنائمها . وبشيء من ذلك القبيل تحدث نص قديم عن إنشاء الملك أمنمحات الأول « أسوار الوالي في بداية القرن العشرين ق . م بطريقة تحول دون دخول العاصم مصر لكي يلتصقوا الماء منها كمألف عاصمهم من أجل سفاية أنعامهم »^(٣١) . وحتى ذلك ضمن أنهم كانوا يترددون على مصر ويرتوون من أبارها في فترات السلام معهم ، وهو ما أكده نص عهد مرتينح الذي سبق الاستشهاد به .



نستأنف البحث كربة أخرى من مدى إقتراب المصاير المصرية القديمة من ششون شبه الجزيرة العربية ، في سياق نصوصها ومناظرها المتعلقة ببلاد بويتة خامضة الحلود ، وأرض الله أو أرض العجائب ، ومتنجات البخور والطوبى الفاخرة .

وتضمنت هذه المصادر آلة وقرائن جديدة خلال ما يعرف اصطلاحا باسم « عصور الدولة الحديثة » . وهي عصور بدأت مع أوائل القرن السادس عشر ق . م وبلغت مصر فيها ذرى إمكاناتها المادية والثقافية ، واتسع انطلاقها الصالي واتصالاتها الخارجية ، وتضاعفت بالتالي أفاق رغبتها ومطالب مهابها

« عاصورشو » ، ثم بين مدينة جبيل وبين « عاصو جبيل » ، وكذا بين مدينة ألازا وبين « عاصو ألازا »^(٣٢) . وبمثل جهلت نصوص آرامية « عام صيدا » ، و« عام صور » عام قرطاجة » . واستخدمت النصوص العبرية لفظ « عام » للدلالة على الأقوام غير الاسرائيليين المنتمين ولهاهم إلى إقليم واحد . ثم استعملت نصوص سريانية تعبير « عام طي » (عام طيانا) للدلالة على الأعراب المنتمين إلى قبيلة طي الكبيرة التي اعتبروها معيرة من العرب بعامه^(٣٣) . وأخيرا تلفظ أغلب ملوك الأنباط بلفظ « رحم عمه » بمعنى « محب (شعب) قبيلته »^(٣٤) .

ولعل في هذه التفرقة بين الحياة القبلية وبين الحياة المدنية ، حتى بالنسبة لما بين أهل البلد الواحد ، بعض الشبه بما درجت المصادر العربية عليه فيما بعد من التمييز بين قريش البطاح المستقرة داخل مكة ، وبين قريش الظواهر البادية حوها . أو التمييز بين أهل للدر في الحيرة ، وبين أعراب الفاضحة أصحاب مضارب الشعر والوبر والأخيرة من حوها^(٣٥) .

ولم تمنح التسمية المصرية للعاصم ، في نعمتهم بالقبلية ، من الاعتراف لهم بعصارتهم القومية الخاصة . وكان معهم فيمن ذكرنا الأمويون والادوميون ، وجماعات الهكسوس . وقد عاشوا جميعا على أنماط متفاوتة من التطور تراوحت بين البداوة وبين المدنية ، ويمكن أن يعتبروا معها أنصاف بدو ، وأنصاف رعيون ، وأنصاف مستقرين ، وبالتالي أنصاف متحضرين ، مع إشارتهم التقاليد القبلية على ما عداها في كل هذه الأوضاع . ولم تمنح مصر جماعات العاصم المسألة من التردد على أرضها ، والتعاش مع ظروف صحاري

Cairo 34010, 14, B. Maisier, op.cit., 64f., W. Helck, op.cit., 53.

(٣٢)

Charles- Hofitzer, Dictionnaire des Inscriptions Semitiques de l'Ouest, 1963, 216, Koehler- Baumgartner, Lexicon in (vv) Veteris Testamenti Libros, Supplementum, 1958, 710-711.

Ibid., Jaussen et Savignac, Mission Archéologique en Arabie, 1909, Nos. 1, 9, -10, 3, 9, 5, 10, etc.

(٣٣)

(٣٤) ابن الأثير : الكامل في التاريخ - ج ٢ - ١٣٠ هـ : الطبري : تاريخ الأمم والملوك - ج ٢ - ٤٠٠

A. Fahry, Wadi el - Hudi, 1932, 46, pl. 196.

(٣٥)

Pap. Petrosburg, 1116 B, 66.

(٣٦)

بين منطقة ساحلية ، وبين مدرجات جبلية (ختو) ،
أوبين وهادوفياي (خاسوت) ، وبين هضاب . وثنائية
كذلك بين سبيل البحر وبين طريق البر . وثنائية في
وصف الصادرات المرغوبة بين عجائب وواردات ،
وبين مفاخر أو ثروات وغيرات . وثنائية في تخصيص
أهم المنتجات بين بخور المر « نثر » وتوابه ، وبين
بخور « هتيو » وهو الكتندر أو البخور الحمر أو البلسم .
وثنائية في تصوير أشجار هذه الأنواع بين أشجار وارفة
الظلال كثيفة الأوراق ، وبين أشجار أخرى إرسية
الأوراق تبدو على مبعدة كأنها عارية من الخضرة . ثم
ثنائية في تصنيف من تعاملت البعثة معهم بين « بوتنين »
يجهلهم الناس أو يكادون يجهلون الناس ، وبين
« خبستين » يتمتعن إلى أرض الله . ثم إلى حد ما
كذلك بين كبار « نجو » الأفريقيين ، وبين كبار إرم ،
وأرض عمو .

لم تكن بعثة حاتشبست هي الأولى من نوعها في
التعامل المصري مع بوية وثائر ، ولكنها تميزت عما
سبقها بسخاقتها واستعدادها لفتح آفاق جديدة في تاريخ
العلاقات المصرية الخارجية . وكانت اقتراحات
نصوصها قد روت أنه « حينما بلغت جلالة الملكة ذات
صباح مقام ريبا (آمون رع) سمعت إذنا بنوؤ من الآله
نفسه لدى العرش العظيم تقول لها : « الشمس سبل
بسوتة ، وتصر في مسالك الطرق إلى مدرجات
العتيو . وسوف أهدن رجالك على الماء وعلى اليابسة
من أجل استيراد المعائب من أرض الله ، ... » .

وقال لها أيضا : « لقد بعيتك بوية يتماها إلى ما
يتنام أراضي الآلهة ، سببا أرض الله التي لم تطرق ،
ومدرجات العتيو التي لم يدرها الناس من قبل ، وإن
تسامعوا بها رواية عن رواية في قصص الأولين . وما كان
يرد من عجائبها ووارداتها في هود أبائك ملوك الدنيا
كان ينتقل من واحد إلى آخر ، كما أن ما جلب منها في
هود أجدانك ملوك الصعيد جلب في مقابل نفقات

وتقصوها من واردات البخور والعطور والطيب .
وتواردت هذه النصوص والمناظر ذات الإدلة والقرائن
والمنشودة على فترات من القرن الخامس عشر وأوائل
القرن الرابع ق . م ، ثم أوائل القرن الثاني عشر
ق . م ، وذلك خلال عهد ملوك مصريين متتابعين
وهم : حاتشبست ، ونحتمس الثالث ، وامنحوتب
الثاني ، ونحتمس الرابع ، وامنحوتب الثالث ، ثم في
عهد ملك آخر تال وهو رمسيس الثالث . وقد نشرنا
آراءنا عن هذه المصادر في خمسة بحوث مطولة ظهرت في
السنوات الأخيرة في دوريات أجنبية متخصصة نستشهد
بعضها فيما يلي من عناصر البحث .

استبان مدخل هذه الأدلة والقرائن من سياق نصوص
ومناظر بعثة بحرية شهيرة خرجت من مصر إلى بوية في
خمس سفن كبيرة على متن البحر الأحمر في عهد الملكة
حاتشبست ، ثم أتت إلى مصر سنة ١٤٨٢ قبل الميلاد -
وسجلت أنباء أهم مراحلها نصا وتصويرا على جدران
المعبد الملحق بصرح الملكة في الدبر البحري بغرب طيبة
(أي الأقصر الحالية) في المعبد (٣٣) ، ثم سجل موجز
عنها على واجهة معبد باخنة (أو كهف أرتيميدس) في
المعبد نفسه بمحافظة المنيا في مصر الوسطى .

وعلى الرغم من تعدد الدراسات التي عنيت بتفاصيل
هذه البعثة ، لا زالت نصوصها ومناظرها تحفل بمناصر
يمكن أن تضيف أمورا جديدة . وقد ركزنا البحث فيها
مؤخرا على مدلولات ثنائيات عدة تكررت عمدا في
سياقها ، وهي ثنائيات جرى التعقيب على بعضها في
دراسات سابقة ، ثم وجهنا النظر إلى بعضها الآخر
حديثا (٣٤) . وكانت من أولياتها : ثنائية قارنت بين
ماضي الاتصالات بمناطق البخور وبين حاضرها .
وثنائية في تسمية المناطق التي استهدفها البعثة بين
« بوية » ذات المدلول العريض ، وبين « تانثر »
بطابعها التخصصي . ثم ثنائية تشير إلى جانبي البحر
أوشاطيه . وثنائية في التعريف ببيئة الأراضي المنشودة

Ed. Naville, *The Temple of Deir el-Bahari*, III, pls., 69-86..

(٣٢)

Abdel - Aziz Saleh, Some Problems relating to the Pwenet Reliefs at Deir el-Bahari, JEA, 1972, 140-158.

(٣٣)

نقعاتها الباهظة . وليس من المستبعد أنه كان من هؤلاء الوسطاء تجار أفريقيون ، وآخرون من العرب الشماليين ، كانوا يسلكون الطرق البرية المتاحة لهم إلى المرافئ والأسواق الكبيرة التي احتادت البعثات المصرية أن تبلغها من حين إلى آخر .

وهكذا انطلقت بعثة حاثشيسوت في البحر الأحمر وهي تعتقد أنها سبيلها إلى إكتشاف المجوهر ، وأنها سوف تبلغ أرضاً لم يسبقها إليها أحد من العالين . أرضاً قد تتصل بمناطق يوبنة الكبيرة ، إلا أنها تمايزت عما سواها بتسمية أرض الله . ولا تقع في أغلب الظن على السواحل التي تجرست البعثات المصرية السابقة على الأبحار إليها ، ولكنها تقع في بيئة أخرى ذات مدرجات (خثيو) تجرد بأفضل أنواع المتعير نادرة الوجود . وأملت البعثة ألا تكتفي بأن تستورد ثماره كما فعلت سابقتها ، وإنما تنقل معها كذلك بعض فساتل أشجاره لكي تزرع في طيبة وفي حدائق معبد ربها الكبير . وإذا ما حققت البعثة أهدافها أمكن لمصر أن تنتج المتعير في أرضها ، وأن تتخلص من نفقات تجارة الوساطة التي عاب آمون رع أمرها ، أو عابها كبركهته بمعنى أصبح في نبوته للملكة .

ومنذ أهوام تين نفر من دارسي خواص النباتات ، أن ما صورت به أشجار المتعير في مناسظر بعثة حاثشيسوت ينسبها إلى مجموعة *Boswellia Sacra* or *Boswellia Carteri* ، أي أشجار الكندر والبخور الحر (أو البلسم) ، تلك التي مر بنا أن أفضل أنواعها لا تكاد تربو في غير المدرجات الصخرية لمناطق ظفار وشرق حضرموت . وتنمو هذه الأشجار برها في غالب أمرها ، وإن تسرت زراعتها في أحوال أخرى قليلة . وتنسجج بمللوات الراتنج منها يشق لحاء سيقانها ، وتحفظ بلونها الأبيض أو المخضر لبعض الوقت ثم تكتسي بالصفرة أو الحمرة حين جفافها .

طائلة . وما كان يبلغها سوى منزيك (سميتو) . ومنذ الآن سوف أجعل بمتك طرقتها . وقال : « ولأهديتها حل الماء وحل اليابسة . وأفتح لها للمعابر الصعبة المؤدية إلى مدرجات المتعير ، تلك البقعة المباركة من أرض الله ، وهي متعج مسرتي والمقر الذي هيأته كي أمتع نفسي فيه مع الربة موت وحتحور سيلة تيجان بوبنة ، ربة السياه عظيمة السحر . . . وليأخذوا المتعير كما استحبوا . وليوسفوا السفن بما يرضيهم من أشجاره الخضراء الأهيلة . . . » (٣٤) .

وفي سياق التعقيب على هذه الرؤى ، المتراض الباحثان برستد وكابار ، وآخرون ، أن المهود الحالية التي ذكر النص أن الناس لم يعرفوا إبانها بوبنة وأرض الله ، وكانوا يستوردون متجاتها ومنتاجها من طريق وسطاء التجارة اللدن تسبوا في زيادة نفقاتها ، إنما هنت أيام دولة الهكسوس في مصر وانقطاع الاتصال المباشر خللها بين مصر وبين مصادر البخور والراتنجيات النادرة (٣٥) . وقد رأينا في بعض ما نشرناه ، أنه يضيف الفرض السابق ما وصف النص به ملوك تلك الأيام الخسوالي من أنهم أباه حاثشيسوت (ملوك اللدنا) وأجدادها (ملوك الصعيد) ، في حين أن نصوصا أخرى لهذه الملكة صبت لعناها على ملوك الهكسوس باعتبارهم قبليين من أهل البراري ورحاة يتصفون بالبربرية والخشونة والكفر (٣٦) . وما كانوا يمتدحون بناء على هذا من أباه الملكة أو أجدادها . وإنما يرجع أن تكون نيومة آمون رع في نبهوص المير البحري قد هنت المصور القديمة بعمامة في سياق ما جنت إليه من المبالغة والتحويل لكي تنسجج من قيمة ما يتوقع تحقيقه من مشروعات رائدة جديدة في عهد هذه الملكة . وهي مشروعات استهدفت أن تذهب إلى أبعد مما وصلت إليه كل العلاقات والاتصالات السابقة مع مناطق البخور ، وأن تحسد كسر تجارة الوسطاء أو تقضي عليها ، وتتجنب

Urk. IV, 344, 345, 1-5, Breasted, Ancient Records, II, 117.

Breasted, A History of Egypt, 276, Caspert and Wertheim, Thebes, 172, 175- 76.

Urk. IV, 385, Gardiner, JEA, 1946, 47 - 48.

(٣١)

(٣٢)

(٣٣)

ميناء بويته حتى جامعهم عظمًا ما يستقبلونهم مهطعي الرؤوس ، بهداياهم ، يرأسهم كبيرهم « بارهو » وزوجته وولده وابته وهم يخللون لامون رع رب الأزل في كل مكان ، كما وصفوه . وامتزجت مظاهر الجبور بهالم القلق على وجوههم ، ترحيباً بعمليهم المصري الثري وهداياه من ناحية ، وقلقاً في الوقت ذاته على احتمال فقد أرباح تجارتهم معه ووساطتهم في بعض معاملاته ، فيها لو تركوه يتجاوز منطقتهم ليصل إلى أرض الله ومدرجات الكندر بخاصة كي يتعامل مع أهلها أو أسواقها رأساً ، على الساحل العربي المواجه لهم ، عن طريق عبور مضيق باب المندب أو جنوبه .

وقال كبار البونتيين في نهر تمشرت ، للأسف ، بعض كلماته ، وترجمه الاستاذان برستد ونافيل ، ثم قلدهما ولسن ، ومونتيه ، كما يلي : « قالوا وهم يؤثرون السلام - لم جئتم هنا على هذه الأرض التي يجعلها الناس ؟ هل نزلتم على طرق الساء ؟ أم أبحرتم على مياه بحر أرض الإله ؟ هل طرقتم إذن طريق (إله الشمس) رع ؟ ... » (٣٨) .

وأغلب الظن أن هذه الترجمة بنذمتها شبه المستكرة لا تكاد تتفق مع مسادة البونتيين برؤية سفن حاتشيسوت تصل إلى أرضهم محملة بالتاجر والهدايا . وما كانوا ليسألوا ملاحيهما لم جئتم ؟ أو يسألوهم كيف جئتم ؟ لأن طريق البحر أم على طرق الساء ؟ في الوقت الذي يرون فيه السفن المصرية رأي العين قد وفقت إليهم عن طريق البحر وألقت مراسيها داخل مينائهم . ودعانا مثل هذا التناقض إلى مراجعة النص ومعاودة ترجمته . بناء على استنساخ آخر أورده الاستاذ

ويتم نوع آخر أقل جودة من هذه الأشجار في مرتفعات الصومال الداخلية وعلى ارتفاع نحو ٣١٠٠ قدم عن سطح البحر (٣٧) . ولعل هذه أو تلك ، وأولاهما أكثر ترجيحاً فيما سوف نتناوله ، كانت هي المعنية بتسمية « أرض الله » التي لم يتعامل المصريون معها قبل عهد حاتشيسوت إلا عن طريق الوسطاء ، ثم ودوا في عهدها أن يفتحوا صفحة جديدة للتعامل المباشر معها .

وتعين على السفن المصرية أن تبدأ طريقها البحري المعتاد مع الساحل الأفريقي للبحر الأحمر ، وأن ترجع على مرافقه التي تعودت على الرسو فيها إلتباساً للياه والزاد ، أو للخبرة والمبادلة ، قبل أن تقدم على تنفيذ خططها لعبور باب المندب والوصول إلى الأرض (العربية) المنشودة . ويبدو أن نفراً من رجال الاستطلاع المصريين وأدلاء القوافل سبقوا البعثة برا إلى نواحي بويته (الأفريقية) ، كي يعلنوا عن مقدمها ويهدهوا السبيل إلى تحقيق أهدافها . وقد ذكرهم كاتب النص باسم « سمنتيو » كما قبلتمنا ، واعتبرهم من مندوبي الملكة والعاملين باسمها ، كما خصص اسمهم في صورته المميز وظيفية بعثة رجل يحمل زاده في طرف عصا يرفعهما على كتفه شأن الرعاة وأدلاء الصحراء (٣٨) .

وترتيباً على هذه الحطحة سجلت فوق مناظر سفن البعثة عبارة تقول : « الإبحار في البحر الأخضر الكبير (وهو البحر الأحمر الآن) ، أبدأً ببداية الرحلة الميمونة نحو أرض الله . ورسو لرجال الملكة في أسان على (شاطئه) بويته وفقاً لأمر رب الأرباب سيد هروش الأرضين ، لاستيراد عجائب كل أرض من أجله » .

وما أهل هؤلاء باسطوهم الغني بالتاجر والهدايا على

W.H. Schoff, *The Periplus of the Erythraean Sea*, 1912, 218 - 19, Le Baron Bowen (J.a.), *Archaeological Discoveries* (٣٧) in South Arabia, 1962, 62, 41, Van Beek, *Frankincense and Myrrh*, *Biblical Archaeologist*, 1969, 70١, Hipper, JEA, 1969, 66٢, Dixon, JEA, 1969, 55٢. Early, *Theophrastus, Hist. Plant.* 9.4.9, Flinay, H.N., 12, 53.

Neville, *op.cit.*, pl. 84, 12

(٣٨)

Ibid., P. 15, p. 1. 69, Breasted, *Anc. Rec.*, II, 257, A History of Egypt, 276.

(٣٩)

عن إزازها تدلت من عوارض خشبية بسطت على اكتاف مجموعات من العمال تراوح عدد كل مجموعة منهم بين الأربعة وبين الستة . وأخذ بعضهم يخطبونها مخاطبة البشر في تدليل أن « هلمي معنا شجرات العتير من قلب أرض الله ، إلى دار آمون ، حتى تستقري فيها وتنميك الملكة في حديثه على جانبي معبده »^(١١).

وقعت البعثة بهذا التصرف الوسط ، ووجدت فيه حلاً موفقاً جنبها مخاطر اجتياز مضائق باب المندب إلى أسواق اليمن ، أو مشقة القسي قديماً على ساحل المحيط إلى مرتفعات ظفار ، وأبقى على التصاميم السودي بينها وبين أمير بونة ، كما حقق لها في الوقت ذاته حدثاً فريداً حيث « لم يسبق أن جلبت إحدى وثلاثون شجرة عتير ضمن عجائب بونة ، لأحد الملوك الخابرين ، ولم يشهد مثلها إطلاقاً » ، كما كانت تصورهما . واقتنعت حاشيشوت أو أكتعت بتجاع مسعى رجالها . وعندما وصلت أشجار العتير إلى مصر صورت في شيء من المبالغة نامية في ارتفاع قامة الرجل ، ويوجد زارعوها في هياكل مفرجات الدبر البحري شبيهاً قريباً بملجراتها الطبيعية . وسجل فنان الملكة نقشا في معبد باعة قالت الملكة فيه : « لم تعد مرتفعات رشاوة وأرو معتمة ، وزوفتي بونة بأشجار العتير - وفقت سبل المرتفعات . بعد أن كانت مغلفة على الجبائين » . وكانت رشاوة وأرو ، وأولاهما بخاصة ، من المناطق الآسيوية ، وإن صعب تحديد موقعها تحديداً قاطعاً^(١٢).

وأضافت تصور الملكة أن فريقاً من كبار البوتيين وفدوا على بلاطها مصطحبين معهم إبنائهم وجزاهم ، تقديراً لجلالتهما ، وتأيداً لروابط الود مع دولتها^(١٣).

زيت وورد فيه ما يسمح بقرائه قراءة مغايرة ، تستفسر عن نوايا المستقبل القريب أكثر مما تساءل عن أحداث الماضي القريب ، وتضيء حل النحو التالي : « قالوا وهم ينشدون السلام - وكيف تصلون إذن إلى ذلك القطر الجبلي المجهول من البشر ؟ أتجهدون هناك على معارج (طرق) السه ؟ أم تبحرون فوق الماء أو فوق اليابسة ؟ ما أسعدها أرض الله (بكم) حين تطرقوها ! ولكن أليس من شفاعة لرح (الشمس) ملك تامري (أي الأرض الحبيبة ، وفي مصر) ، لكي نحيا بنفس (الحياة) الذي اعتاد أن يبه لنا ؟ »^(١٤) وأخذوا من ثم يرجون الخير في عهد حاشيشوت ، وينشدون أمام رمزها الذي رفعه رجالها قائلين : « عز وجهك ملكة تامري (مصر) الشمس الأثني ، التي تشع مثل الكوكب ، مولانا سيده بونة ، بنت آمون » .

ويبدو أن البوتيين ذهبوا بالبعوثيين المصريين إلى مفرجات جبالهم الأفريقية الداخلية ، كجزء من مفرجات العتير على جانبي البحر الأحمر عليهم يكتفون بها . وهناك وأصل نحسي حاصل أختام الملكة ، مع بارهو كبير بونة سياسة الوفاق ، فاجتمعا وكبار القوم على وليمة فاخرة في سراق كبير . ويغلب أن بارهو زاد فتعهد بأن يحقق للبعث من طريقه ميثاقاً الرئسي من المنتجات النادرة ومن أشجار العتير التي طلبوها (من الأراضي العربية) بخاصة . وعندما حقق وعده ، أشارت النصوص إلى مقدمه بمعطياته من جانبي البحر الكبير ، وفي مقدمتها ٣١ شجرة كتندر (عتير) كثيفة الأوراق . وصورت لسانل هذه الشجرات مضطمة بعناية ، نامية في تربتها داخل إصص وسلال . وتعييراً

Abdel-Aziz Saleh, op.cit., 152, Urk. IV, 344-345

(١١)

Naville, op.cit., 17, pls. 69-74, 78, Urk., IV, 328, ARII, 295, Dixon, op.cit., 262f, Hopper, op.cit., 71

(١٢)

Urk. IV, 385, 13-16, Gardiner, JEA, 1946, 46, Gauthier, D.G., III, 127, I, 51, W.M. Muller, Asien und Europa, (١٣)

133f.

Naville, op.cit., 76

(١٤)

مؤكد عما يدل هذا عليه من ناحية الالتئام الجنسي ، بغض النظر عما قد يتبادر إلى الحاطر من الربط بينه وبين العادة اليمنية المألوفة في اعتبار حمل الجنين رمزاً لشرف صاحبه ، إلا احتمال انتهاء بارهو وبعض كبار قومه إلى سلالة حاوية سامية ، أو أفريقية آسيوية صديقة ، وهو كل ما يمكن أن توحي به هياثهم العامة التي لا يكاد بعضها يختلف عن الهياث المصرية في شيء كبير .

وعلى أية حال ، فقد ذكرت نصوص حاشيبسوت مع اسم « البوتيين » ، اسم « خيسيتو » أي الحبستين ، ونسبت هؤلاء الأخرى إلى أرض الله بخاصة . وأثار اسم الحبستين هذا جدلاً حول معه نفر من الباحثين أن يقرؤا بينه وبين اسم « حبشت » الذي رددته بعض نصوص سبأ وحير منذ القرن الثاني الميلادي وما تلاه ، وعبرت به عن جماعة معينة عملت في مجال التجارة خلال عهود السلم كما اشتركت في مشكلات الجنوب العربي إبان حروب دويلاته الداخلية . وظهرت ثلاثة آراء في شأن تحديد قوم « حبشت » هؤلاء ، فذهب رأي إلى اعتبارهم فرعا من تامة اليمن ، وأن فرقا منهم نزع إلى الساحل الأفريقي لمواجهة لأرضهم ، حيث خلصوا اسمهم عليه وأصبحوا فيه أسلافا للجمعيين أصحاب اللغة السامية في الحبشة - وترتب على ذلك أيضا أن اشتهر قومهم باسم « حبشت » في المناطقي التي بلغوها على كل من جانبي جنوب البحر الأحمر .

وذهب رأي ثان إلى النقيض ، فاعتبر قوم « حبشت » هؤلاء نسلا مولدا من مهاجرين أفريقيين نزحوا إلى ساحل تامة وتكاثروا على أرضه ثم عملوا لصراحتهم الخاصة في فترات مشكلات اليمن الداخلية عن طريق الانحياز لفريق من السكان ضد فريق آخر ومضى رأي ثالث إلى ما هو أبعد من ذلك ، فاعتبر قوم « حبشت »

وحاول عدد من الباحثين (من أمثال نافيل وديفز وسميث وتيلارد وديكن)^(٤٤) التمييز فيمن صورهم مناظر رحلة حاشيبسوت ، على أرض الفيض ، بين ثلاث طوائف يتفاوتون قليلا في السمة واللون ، وفي تصنيف الشمر وأشكال اللحي وبعض تفاصيل الملابس ، فضلا على بعض التباين فيما صور معهم من السلع ، وهو ما يتجاوز عن التفصيل فيه . ولعله كان منهم إلى جانب الأفارقة الحامين ، والأفارقة الزنوج ، نجار من عرب الجنوب العربي انتقلوا ببعض متاجرهم إلى سوق (مرفأ) بوننة الأفريقي الكبير الذي اعتادت البعثات المصرية على أن تردود عليه ، هذا إذا لم يكن بعضهم قد استقر فيه فعلا وألف طبقة ما من سكانه . وربما كان من بين هؤلاء التجار من استحضروا بأنفسهم بنية المصريين من أشجار كنندو الصنوبر ، رغبة في احتكار التعامل فيها لأنفسهم ، وحرصاً على الاحتفاظ بسر وسائل الانتقال بها عبر مفاوز البر ، وصبر مضايق باب المندب . وكان حرصاً مازسه خلفاً لهم بإصرار شديد في عصور أخرى لاحقة بالنسبة لسر براحتهم في اجتياز المحيط العربي إلى سواحل الهند البعيدة .

لقت النصوص المصرية بارهو البونني بلقب كبير بوننة وليس ملكها . كما نعتت عظماء قومه بنعت الكبراء أيضا . وتلك ظاهرة غالباً ما أخذت الجماعات القليلة يمثلها ، حيث يعتبر شيخ القبيلة فيها كبير أقرانه ، وحيث تتركز مقاليد التجارة والثراء بين يديه وأيدي هؤلاء الكبراء . وتخصت مناظر الندير البحري ببارهو وولده بخاصة فريدة ، وهي تصوير كل واحد منها يعمل خنجراً في شمنه في حزام يتمنطق به حول وسطه ، كما يتزين بقلادة ذات طابع آسيوي حول عنقه^(٤٥) . ولم يعهد مثل هذه التكريم في تصوير الأجانب المدنيين في المناظر المصرية إلا نادراً . ولكن يصعب التعقيب بشيء

Ibid., III, 12-13, W.S. Smith, JARCE, 1962, 59f., N. de G. Davies, Rakh-mi-re, I, 19, 22, Puyem-re, I, 86, pls. 32, 34, (٤٤)

Neville, op. cit., 69, Montou, zveryoyay Life in Egypt, 1962, 186, Grohmann, Arabien, 1963, 128f., van den Brun- (٤٥)

den, Bibliotheca Orientalis, 1957, 16.

على أدلة أوقرائن سليمة ما أمكن في كل حالة ، وهو أمر دهشنا إلى ترديد عبارات الاحتمال والافتراض في مناسبات شتى ، ليس بفرض التشكيك ولكن لمراعاة الدقة ما استطعنا .



مهد مشروع حاثشوسوت بنجاحه الجزئي لفصل رئيسي آخر ترتب عليه وذكرى ما تقدم من استنتاجاتنا عنه . فقد جاء في حوليات العام العاشر من حكم الملك تحتمس الثالث الذي انقرد بعرش مصر بعد وفاة شريكه القديمة حاثشوسوت ، في عام ١٤٦٨ - نص يقول تعقيبا على عودة جلالاته من جولة تفتيشية في ولايات الشام :

« ومع وصول جلالاته إلى تماري (بمعنى الأرض الحبيبة أي مصر) ، كان حضور رسل « جنتيو » ، عمليين بوارداتهم من (كندر) هنتسيو (ورائنج) كاي »^(١٦) . وأعقب هذه العبارات جزء من النص نحثت للارشف نفوش كلماته . ومراً أغلب الباحثين المعنيين بدراسة عهد تحتمس الثالث ، على مضمون هذا النص مروراً سريعاً ، مكتئين بإلحاق عباراته بما ورد بعدها عن متجنات شعوب أفريقية من العاج والأبنوس ، والأنعام وجلود الحيوانات ، واعتبروا قوم « جنتيو » بناءً على هذا الإلحاق من قبيلة جنوبية أفريقية كان رجالها يرملون ذؤابات شعر قصيرة من

غزاة من الحبشة استغلوا فترات التثكك السياسي في دويلات اليمن فاحتلوا مناطق ساحلية واسعة شمال جيزان وعسير وجزءاً من ساحل الحجاز ، وغلصوا تسميتهم على ولاياتها لبعض الوقت ، حتى أزعجوا عنها بعد^(١٧) . على أنه ما كان من مدى صحة أحد هذه الآراء الثلاثة ، فهي في مجملها لن تخفي حقيقة واقعة ، وهي الفارق الزمني الكبير بين ذكر الحبشيتين في نصوص حاثشوسوت خلال القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، وبين ذكر قوم حبشت في النصوص السبئية الحميرية منذ القرن الثاني بعد الميلاد ، أي بعد نحو سبعة عشر قرناً ، وهو فارق يجعل الربط بينهما أمراً غير يسير .

ولفضل على هذا أضألت نصوص الرحلة عن تعاملت معهم في بونة اسم « عامو » لأرض غنية بثير الذهب . وقرب الباحثان كراول وديفز هذا الاسم إلى صيغة « عامو » التي عبرت في رأيها عن الآسيويين ، وخرجنا من ذلك إلى اعتبار « العامو » مهاجرين آسيويين من شبه الجزيرة العربية إلى نواحي بونة^(١٨) . ولكن أخذاً بالأحوط ، وجهنا النظر إلى ما رجحناه من دلالة لفظ « عامو » على القبلتين بعامه أكثر منه على الآسيويين بخاصة ، مع ملاحظة إيراد لفظ « عامو » في نص حاثشوسوت اسماً لأرض وليس اسماً لشعب ، فضلاً على اختلاف طريقة كتابته هناك عن الصيغة المعتادة للفظ « عامو » . وذلك مما يعني أنه مع تلمسنا لكل ما يفتح مفذاً على النشاط العربي القديم ، إلا أننا نؤثر قياسه

Naville, op. cit., pl. 84, 15, Urk. IV, 345, 14-15, Breasted, A.R., II, 288, Schoff, op. cit., 62, Glaser, 4240, CH, 308, (١٦) 308a, BABOR, 128, 45, J. Asat., 1921, 18, 1931, 8f.

معمل ، نيلسن ، جرومان ، وآخرون : تاريخ العرب القديم ، ترجمة إمام حسين ، ص ١١٨ - ١١٩ .

Urk. IV, 326, 5-9, Naville, op. cit., pl. 69, Gauthier, op. cit.,

(١٧)

I, 143, Muller, op. cit., 120 f., J. Krall, Mitt. Geogr

121, 75-7, cf., however, N. de G. Davies, The Tomb of

Payem-re, I, 86, n.1.

Urk. IV, 695, 5-7.

(١٨)

وأرجع هذا النص في حوليات العام ٣١ - ٣٢ للملك على أساسه رد اعطيه في العرض إلى بداية حكمه المشترك مع الملك حاثشوسوت قبل واحد وعشرين عاماً .

المشرق أكثر مما نسبوا إلى الجنوب ، واختصت واردتهم ببخور عنتيو الذي لم يتوافر إنتاجه ، فيها استشهدنا به من آراء ياحني النباتات ، إلا على المدرجات الجبلية في ظفار وشرق حضرموت (وإلى حد ما في داخلية جبال الصومال) ، وذلك على خلاف صنوف أخرى من البخور أنتجتها مناطق أفريقية وعربية متنوعة ، كما أنتجت بعضها صحراوات مصر نفسها .

ومن وجه آخر تشابهت تسمية « جنتيسو » أو « جنتين » لفظاً وموقعاً وتخصصاً أيضاً ، مع من ذكرهم كتاب من الاخيرق والرومان ، باسم « جبانيتاي » Gebbanitae في سياق كتاباتهم عن جماعات الجنوب العربي . وقد أشار الرحالة استرابون في القرن الأول قبل الميلاد إلى تسميتهم هذه ثلاث مرات ، نقلاً عن سلفه البعيد إراتوستينس Eratosthenes الذي حاصر القرن الثالث قبل الميلاد . بل وربما نقل هذا السلف بدوره معلوماته بشأنهم عن رحالة آخرين تقدموا عهده . ثم ردد الرحالة بليني في القرن الميلادي الأول ذكر قوم جبانيتاي أيضاً في سياق حديثه عن الدول العربية الجنوبية ، وذكر نقلاً عن آخرين سبقوا عهده ، أن عاصمتهم قامت ففي ينة « تمنع » التي تضمنت على حد روايته ٦٥ ميلاً . ووصفها بأنها مملكة اختصت بنوع معين من البخور كان ينسب إليها في مثل تسمية Geb-banitic myrrh ضمن أنواع البخور السبعة التي اشتهر الجنوب العربي بإنتاجها . وذكر أن كميات كبيرة من تجارة البخور الحر (Frankincense) كانت تمر بأرضهم ومن طريقهم ، فينزلونها عليها مكشوفة طائلة . وأضاف أن ميناء أكلا Akla كانت تبهمهم (Geb-banitarum) وهي ميناء تقع قرب باب

رؤ وسهم (ننظراً لتخصص اسمهم في الاكتساب المير وعلانية ببينة جديدة شعر معقوصة)^(٩٩) . ومع مراجعة حرفية هذا النص القصير وجهنا النظر في أحد بحوثنا إلى أمرين ، أولهما هو تسجيل عباراته بعد فقرات تعلقت بواردات أقطار شمالية وسورية ، وقيل الفقرة التي عدت الواردات الأفريقية والتي خصصها كاتب النص بعنوان « جزى بلاد كاش » (الواقعة في النوبة العليا وشمال السودان) . يدل ذلك على أن ما سبق هذا العنوان المقصود قد خص قسراً آخر منفصلاً عنه ، أي من بلاد كاش الجنوبية ، ولا يندرج تحته أو تحتها . أما الأمر الآخر فتعلق بما تقدم ذكره من قصر إنتاج الكندر (العنتيو) على أرض الله ، أو أرض برينة على أكثر تقدير ، دون أراضي الجنوب الكاشية^(١٠٠) .

ومع تتبع ما ذكر به اسم (جنتيسو في مصادر مصرية قديمة أخرى تين ورده على ذات الترتيب آنف الذكر في أحد نصوص عهد الملك سيتي الأول من القرن الثالث عشر ق . م ، حيث ورد ضمن قوائم شعوب شرقية (ولبست جنوبية) ، ولي موضع وسط بين أقوام شماليين وأسيويين ، وبين أقوام جنوبيين أفريقيين . ويحتمل أن ذات الاسم تكرر كذلك في نص ثالث متأخر الزمن نوها ، أورد فيه لفظة بصيغة « قنتيو » أي بإبدال جيمه (أو فائه) الأولى قالاً^(١٠١) .

وثامساً على ما تقدم ، رأينا وجوب معاودة التعرف على حقيقة قوم « جنتينو » هؤلاء أو - الجنتينين ، ذوي الموقع المتوسط النسبي بين قوائم الجماعات الآسيوية وبين قوائم الجماعات الأفريقية ، والذين نسبوا إلى

(٩٩) Brugsch, Zaes, XX, 33, Le Page Renouf, PSBA, 1888, 373-375, Muller, op. cit., 117, Breasted, op. cit., II, 474.

(١٠٠) Abdel - Aziz Saleh, The Gubtyw of Thutmose III's Annals and The South Arabian Gebbanitae of the Classical Writ-
ters, BIFAO, 1972, 245-262. See, Urk. IV, 695, 9f.

(١٠١) Gauthier, op. cit., V, 215, 175 Mariette, Abydos, II, 2, Muller, op. cit., 117, Dunichen, Rec. mod. IV, 62, Geogr.
Inschr., II, pl. 62.

وتأسيساً على هذه المقارنات المتوترة أمكن افتراض ثلاثة احتمالات متشابهة ، وهي أن يكون الجنبتيو والجبانياتاي والقتبانين اسماً وشعباً واحداً مع قليل من التمايز في طريقة نطق تسميتهم بين مصدر وآخر أو من زمن إلى آخر ، أو أن يمثلوا فرقتين متمايزين من أصول مشتركة تماصرا في بلد واحد . أو أن يكون فريق منهم قد سبق الآخر في الإقامة ويسط نفوذه على أرضه . وإذا صح أحد هذين الفرضين الآخرين ، كان « الجنبتيو » الذين ذكرهم نص تحتمس الثالث في القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، أو الجبانياتاي عند الكتاب الكلاسيكيين ، هم الأسبق عهداً ونفوذاً (وذلك على خلاف ما افترضه الباحثون جلاس و سبرنجر وميلر)^(٥٤) . وقد يضاف أخيراً إلى هذا احتمال لتعريب ثان قال به الباحث Tkatch . أنه من إمكان تقريب تسمية Gabaioi التي نقلها استرابون عن سلفه إراتوستينس خلال إحدى سرات حديثه عن الجبانياتاي (XVI, 768) ، إلى الاسم العربي القبلي القديم جبان أو جمعه جبتيون^(٥٥) .

وعلى أية حال ، فمن خلاصة هذه النتائج ما يعني أن الجنبتيين الذين ذكرهم نص تحتمس الثالث ، أسلاف القتبانين ، كانوا قد عرفوا برغبة بعثة حاشيتبوسوت السابقة على عهده ، في التعامل مع بلادهم وأسواقهم رأساً دون وساطة ، بل وزعماً كان بعضهم شهوداً لهذه البعثة كفرقتي من الخبستين ، (أو كبراء البونتين) ، على أرض سوق بونة الأفريقي الكبير . ثم تطلعا إلى تحقيق الصلة المباشرة مع المصريين لمصالحهم . وواتهم غير القرص عندما استلزم حكم الفرعون تحتمس

المنذب^(٥٦) . وما يستوجب التعليق هنا أن « تمتع » عاصمة الجبانياتاي في هذه الرواية ، هي ذات المدينة التي عرفها التاريخ عاصمة لدولة قتيان العربية الجنوبية ، والتي وصف استرابون أهمية أهلها القتيانين بمثل ما وصف به قوم جبانياتاي ، من حيث امتداد نفوذهم حتى المضائق ومدخل خليج العرب على حد قوله ، أي إلى الدانخل وعلى الساحل ، ومن حيث احتكارهم نصيباً كبيراً من حركة قوافل متاجر البخور بين مصادر إنتاجه في ظفار وحضرموت وبين الطرق المؤدية إلى واحات نجد والحجاز وما وراءها من ناحية ، وكذا إلى ساحل البحر الأحمر المقضي إلى أسواق الحلال الخصب من ناحية أخرى ، منذ أواسط القرن الرابع قبل الميلاد على أقل تقدير . وفقدت قتيان جانباً كبيراً من هذه الأهمية في أيام بلقيس ، وأصبحت جزءاً تابعاً لدولة سبأ وحير ، ولكنه كتب عنها ما كتب نقلها عن سابقين كما أسلفنا^(٥٧) .

ومع التجاوز عن ظواهر الابدال في النطق ، واختلاف أداة الجمع في تسمية « جنبتيو » المصرية القديمة ، وهي واو أخيرة تشبه واو الجمع العربية ، عن أداة الجمع أي ae في تسمية « جبانياتاي » الاغريقية ،

يتضح مدى التشابه اللفظي بين أصول هاتين التسميتين من ناحية ، كما يتضح مدى قربهما معاً ، في الحروف الأساسية على أقل تقدير ، من أصل تسمية « القتيانين » العربية . ويذكر هذا ما سبق التنويه به عن نص مصري متأخر العهد نوعاً ، ذكر قوم « جنبتيو » باسم « قنبتيو » الأمر الذي قرب نطقه خطوة أخرى إلى صيغة اسمهم العربي المألوف .

Pliny, Natural History, 12-35, VI, 153, XII, 63, 68f., 87f., 93, Le Baron Bowen, op. cit., 40-41. (٥٢)

Strabo, XVI, 768, J. Tkatch, Kataban, in the Encyclopedia of Islam, 1936, 809-810. (٥٣)

Glasser, MVAG, IV, 2,3,35,36,60, Skizze..., II, 6, 8, 19, Sprenger, Geographic..., 256, 268, D.H. Muller, Burgen, (٥٤)

II, 1208f.

Tkatch, Gabaioi, op. cit., 809, 812, Pauly. Wisowa Realenzyklopadie, 1920. (٥٥)

العربية منذ حوالي القرن الثاني عشر قبل الميلاد على وجه التقريب^(٥٦).

وذكر الاستنتاج الذي أسلفناه من قدم الكيان القبطاني عدة بحوث أخرى ، حاولت من جانبها أن ترد بدايات هذا الكيان إلى ما يدور حول ذات التأثير النصفي البعيد ، الذي اقترضناه .

فلقد اعتبر بارتون القبطانيين فريقاً من الهجرات الأمورية التي ظهرت بوادعها في الشرق الأدنى القديم منذ أواسط الألف الثالث ق. م. وبني رأيه على أساس ما افترضه من اشتراك هذين الفريقين في تقيدهن معبودهما « هم »^(٥٧) . وتلك قرينة لا يضمنها إلا قلة ما نعرفه عن عبادة تم القبطاني بين الأموريين ، ثم وضوح الفارق الزمني الكبير بين ظهور الفريقين على مسرح التاريخ . وقد يكفي أن يستنتج من رأيه احتمال إرجاع أصولها القديمة إلى جلور وعقائد سامية متماثلة ، وإن تكن جد متباعدة عن بعضها .

واعتبر البرايت القبطانيين فريقاً من جماعات عربية سينية اللغة ، هاجرت في اعتقاده من موطنها الأصلية في شمال شبه الجزيرة العربية إلى مواطن أخرى في جنوبها قبل عام ١٥٠٠ ق. م.^(٥٨) - وهو ما ينبغي أن نبرهنه بأواسط الألف الثاني قبل الميلاد ، حيث لا يجوز تأريخ خروج هجرة قديمة بعام محدد لا سيما في عصور ما قبل التاريخ المكتوب .

واقترح وندل فيليبس إرجاع أقدم مستويات بشايا مدينة (أو بلدة) هجرين حيد القبطانية في وادي بيجان إلى تاريخ قريب من هذا التوقيت . كما رد فان بيك

الثالث ، وهو من أكبر أئذاذ الحرب والسياسة القديمة ، وامتد نفوذ دولته المصرية من أصالي الشام وحلود الفرات شمالاً وشمالاً بشرق ، حتى الشمال الرابع في بلاد السودان جنوباً . وحينذاك تشجعوا وأوفدوا رسلهم إلى بلاطه بدياههم ومتاجرهم ، ومثلوا بين يديه بعد إحدى عروداته الظافرة من تواحي الشام ، ليضمنوا التعامل مع مندوبيه ، وحرية التنقل بقوافلهم التجارية آمين في أرجاء دولته الواسعة . هذا وإن ظل الكتبة المصريون ، على دأب غيرهم من كتبة العصور القديمة يعبرون عن هذه المتاجر والديار وأمتالها ، بتعبير الجزوي واجبة الأداء للملكهم .



عشنا في المقام الأول من استشهاداتنا بالنصوص المصرية القديمة الأنف بيانها بما ألقته من أضواء جديدة على مسيرة العلاقات العربية القديمة ، وعلى ما يمكن الاستفادة به من سياقها في توقيت بعض مراحل النمو الاجتماعي والاقتصادي القديم لبعض المجتمعات العربية الكبيرة ، ومنها تلك المرحلة التي سمحت لأسلاف القبطانيين بأن يحققوا تعاملهم التجاري المباشر مع مصر ، منذ أواسط القرن الخامس عشر قبل الميلاد .

ومن المرجح أن مرات هذا التعامل ورحلاته ظلت بطيئة متباعدة تعتمد على مسري القوافل البرية الراجلة ، مع تحميل سلمها فوق ظهور الحمير . ولا ينبغي ذلك محاولات أخرى لنقلها في البحر الأحمر لمسافات طويلة أو قصيرة ، ألحنا إلى بعضها ، ونورد ذكر بعضها الآخر بعد قليل . ولم تتغير إمكانات النقل البري وسرعته النسبية إلا بعد الاستماتة بالابل في قوافل التجارة

W.F. Albright, *The Archaeology of Palestine*, 1961, 206-207, *Bull. ASOR*, 1962, 38, n.g. CAH, II, 1966, Ch.33, p. 49.^(٥٦)

R. Walz, *ZDMG*, 1951, 29f.

G.A. Barton, *Semitic and Hamitic Origins, Social and Religious*, 1934, 73.

(٥٧)

Albright by W. Phillips, *Qataban and Sheba*, 1955, 247.

(٥٨)

القرن السابع ق.م في قتيان ، وحوالي القرن الثامن ق.م في سبأ^(٩٧).

وجنب إلى جنب مع قرائن التجارة المصرية العربية المباشرة منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد (بغض النظر عن احتمال غير مباشر لها في القرن الحادي والعشرين ق.م سبق لإيراده في صفحتي (٨ - ٩) ، ظلت مصر تتعامل مع منتجات بونية الأفريقية بأساطيلها الخاصة أحياناً ، وعن طريق تجارة الوساطة البرية والبحرية أحياناً أخرى . ومن أن إلى أن ، استقبل بلاط تحوتمس الثالث كبار وفود هذه وتلك ، مع غيرها من البعثات السياسية والتجارية التي كانت تسمى إليه من بقية أقطار الشرق الواسعة وجزر البحر المتوسط ومواضعه . وفضلاً على استمرار استخدام التصور لاسم بونية التقليدي بمعناه الواسع ، الذي قد يعني منطقة أو مناطق ، وأقطاراً أو بلاداً ، تبعاً لسياق كل نص ، ظل تعبير أرض الله ، وبلاد الله ، مستعملاً كذلك في صيغة إفراده وجمعه . وقد يتبع أحد هذين التعبيرين للآخر أو يمتزجان معاً ، أو يميز بينهما ، فتصور منتجات كل جانب منها على حدة . وغالباً ما أتى ترتيب بونية ، وأرض الله بخاصة ، تصوراً وكتابة ، بعد ذكر رسل حوض البحر المتوسط ومندوبي ولايات الشام ، ولكن قبل ذكر الوفود الأفريقية . ولا يستبعد أن منهم من كانوا يأتون عبر شرق أفريقيا أحياناً ، ومنهم من أتوا عبر حروب شبه الجزيرة العربية وشرق سيناء أحياناً أخرى . وترتب على ذلك الوضع أن نسبت التصور المصرية أقطارهم إلى الشرق أكثر مما نسبتها إلى الجنوب . وجمعت المناظر في ملامح كبار هؤلاء ومؤلاهم بين الخصائص السامية وبين الخصائص الحامية .

صناعة أوائل كسر الفخار التي وجدت في أقدم مستويات هذه البلدة إلى القرن العاشرة أو القرن الحادي عشر ق.م^(٩٨)

ورد ألبرت جام غريشات بدائية عُدشت على صحرة في وادي غارح بقتيان إلى مرحلة أولية من كتابة الخط المسند ، يمكن إرجاعها في اعتقاده إلى القرن العاشر قبل الميلاد . وبني رأيه عن قدمها النسبي على ظاهرة كتابة سطورها من اليسار إلى اليمين وليس العكس كالنكوف ، وأن أشكال حروفها لم تكن قد استقرت بعد على أوضاع ثابتة بحيث رسمت كليل بعضها بينما وكيل بعضها الآخر يساراً . وتلك ظاهرة قريبة الشبه بما بدأت به أقدم صور الكتابة الكنعانية ، التي اعتبرها مصدراً لنشأة كتابة الخط المسند^(٩٩).

وعلى سبيل المقارنة والقياس ، رد بعض هؤلاء الباحثين زغيرهم ، بدايات نشأة بلدتي صرواح ومارب في سبأ ، وكذا الكيان السياسي للدولة « معين » ، إلى عهود تقرب من التواريخ المفترضة لبداية عمران قتيان ، أو تسبقها بفترات قليلة^(١٠٠).

ومعها يكن من أمر فلا شك في أن بدايات قيام المدن في هذا القطر أو ذاك قد تعاقبت بعد فترة ما من نمو التجمعات القبلية أو العشوية في منطقتها وبعد وضوح كيانها الاجتماعي . بل وتأخر ظهور تكويناتها السياسية الكبيرة عن ذلك فترات طويلة أخرى ، بحيث لم تذكر نصوص المسند العربية الجنوبية من أسماء الحكام المذكورين ، إلا من يحتمل إرجاع عهودهم إلى حوالي

Ibid., 181-182

(٩٨)

Ibid., 105 f.

(٩٩)

Ibid., 221, Nabia Abott, AJSJL, 1941, 1f.

(١٠٠)

Albright, The Chronology of Ancient South Arabia in the light of the first Campaign of Excavations in Qataban,^(١٠١)

BASOR, 119, 5f., J Ryckmans, Les Institutions, Monarchiques, 1951, H.B. Philby, The Background of Islam, 1927, etc.

منتجات هذه التجارة الرئيسية ضمن واردات « رنتو » أي جنوب الشام إلى مصر . وذلك بما يعني أن شيوخ « رنتو » هذه قد احتكروا توزيعها في الأسواق ومدن القوافل وأغصافوها إلى منتجات وديان الشام وبلادها من الراتجات والصمغ أو ما يسمى حديثاً باسم تربنت .



ظهر ملمح آخر للاتصالات المصرية بشيوخ متاجر البخور والطيب ، في أحد مناظر عهد الفرعون آمنحوتب الثاني الذي ولي عرش مصر في عام ١٨٣٦ ق.م خلفاً لأبيه تحوتس الثالث . فقد تضمنت لوحة بمقبرة خاصة من عهده تصويراً لسفيتين بسيفتي التكوين ، اعتلها رجال يبدو أنهم كانوا من مواطني غرب آسيا يلحن دقيقة وشعور طويلة أسبوية الطابع ، ومن المصريين . وظهر بجوارهما عدد من كبار بونة حاملي الهدايا ، يتقاطعون أقرب إلى الملاحم السامية أيضاً ، ويزورون حليقة أو شعور قصيرة ، ولحن دقيقة ، وأردية زاهية عمرة اللون زخرفت حواشيها بثلاث زرقاء . ورأى الباحثان ديفز وسيدريرج أن السفيتين اللتين أوجز الرسام تصويهما كانتا من الأطراف البحرية التي خصصت لنقل أحمال خفيفة من واردات بونة في جنوب البحر الأحمر إلى ميناء مصرية تجاوز ميناء القصر الحالية^(١) .

ورأينا أنه مع الملاحم الخفيفة للتجارة والملاحين القادمين ، وغلبة الطابع السامي عليها ، يحسن أن نعمل بساطة السفيتين باعتبارهما من العبارات التي كانت تصل عرضاً فيما بين الجانب الآسيوي أو العربي ، وبين الجانب الأفريقي أو المصري ، للبحر الأحمر ، في نصفه الشمالي ، أكثر من اعتبارهما من السفن التي

وصورت بعض شخصياتهم قرية الصلة بالخفاص السامية بشعور مرسلة ونقب مميزة بالوان ، وهذب صورت أمثالها لبعض رسل بواني الشام على جذون مقبرة رحيميرع وزير تحوتس الثالث ، ومقبرة كبير كتبه بومرع .

وعنوت مناظر وفود بونة على هذه الجدران بما يقول : « الوصول في سلام لكبار بونة » ، طاقعين مهطعي الرؤوس ، إلى حيث يوجد جلالة الملك ، محشرين معهم جزاهم (أي بضائعهم المفروض وصومها معهم) وتقدماتهم المقبولة (أي هداياهم الخاصة) من فياههم التي لا يكاد يطررها آخرون ، وذلك نظراً لجلال قدر جلالتهم في كل أرض » ، ويل تأكيد الوصول في سلام لكبار بونة على ما كانوا يلقونه من ترحاب بعد مشاق السفر . كما دل وصف فياههم التي لا يكاد يطررها غيرهم على احتمال كونها جزءاً من بواني شبه الجزيرة العربية التي يشق اجتيازها بسهولة على غير أهلها . وعقبت نصوص أخرى على هذا وصول أمثالهم إلى البلاط الملكي بقولها « ... لكي تبهم نفس الحياة بناء على ولائهم له ، وحتى يسط عليهم حمايته » . ويقولها « ولكني يعقدوا السلام معه ويستشفوا عطايه ... » ونسب الحياة التي تحفظ به^(٢) ، وما إلى ذلك من عبارات تقليدية مغالية بعض الشيء ، تتم على رغبة الوافدين في إظهار الوفاء أو الولاء للملك الحاكم ، وضمان التعامل مع بلاطه ، والأجور والتبادل مع دولته ، فضلاً على الاستضافة من حمايته ومن مكافأته باعتبارهم من حلفائه .

ومن المرجح أن انفساح الطريق أمام التجارة العربية المباشرة مع مصر ، قد واكبه انفساح آخر أساماها إلى أسواق الشام الداخلية والساحلية . وكثيراً ما وردت

Device, The Tomb of Rekn — ml — R2, II, pl. 17, pl. 20, The Tomb of Pnyem — R2, 80 — 81, pl. 26, Capart (١٧) MA Werbruck, Thebes, 166 — 167, Urk. IV, 720.

Davies, BMM, 1935, 46f., Save — Soderbergh, The Navy of the Eighteenth Dynasty, 23, 25. : مقبرة رقم ١٨٣ بمرطية (١٤)

دلائل العلاقات المصرية العربية التي تبينها مراحلها ، ثم في ضوء عتوى نص آخر أرخ بالعام السادس والثلاثين من حكم فرعون نفسه (في عام ١٣٧٠ ق.م) . ونقش هذا النص على نصب أقامه سويك حوتب الملقب باسم بانحسي وكتابه أمنس ، في سرايط الحادم بشبه جزيرة سيناء . ووردت في سياقه عبارة تعني أن صاحبه قد عهد إليه بالانتهاء على شواطئ البحر الكبير (وفي قرارة أخرى بالانطلاق على جانبي البحر الكبير) . ليشرب وصول عجائب بونية ، وليسلم بخور عتيو وصمغ قمية ، وغيرها ، مما أتى به الشيوخ (أو الكبراء ، ورد) في سفيتهم وحنني ، المحملة بجزي مناطق جبلية عديدة . ثم تلت ذلك عبارة أخرى تشير إلى عبور البحر والرسو على أرض هضبة أوجينية^(٦٧) .

لم يكن سويك حوتب رجل بحر أساساً ، وإنما كان كاتباً ملكياً وأحد رؤساء الخزائن ، وترأس إحدى عمليات استثمار الفيروز في سيناء ، ثم كلف بأداء مهمة كبيرة استحدثت أن يسجل أخبارها بتفصيل في نصه المذكور ، وكانت هي مهمة القيام بدور المشدوب الرسمي في لقاء شيوخ تجارة البخور الخارجية ، وما أتوا به من بضائع بونية .

وإذا صحت القراءة الأولى في نصه بانتهاءه على شاطئ البحر الكبير ، لئلت حل أنه انه برأ محاذاة شاطئ البحر الأحمر حتى وصل إلى ميناء القصير أو ما قام مقامها في عهده ، وهناك تسلم الواردات المعنية وأشرف على نقلها برأ حتى مدينة ققط ، حيث تم نقلها منها على متن النزل إلى طيبة التي ذكر أن الملك منحه فيها مكافأة عجزية . أما إذا قرئت العبارة سالفة الذكر

كانت مخفر عباه طويلاً حتى نايته الجنوبية ، مغالبة شعبه وأخطاره . وقد يمل تواجده ملاحين مصريين على العابرين المذكورين باستماتة تجار البخور من العرب الشماليين بخيرتهم ، في عصر لم تكتمل فيه مهارة مواطنهم في ركوب البحر ، ولي البناء المصرية استقبل صاحب القبرة وأصوانه القادحين ، والسلع الواردة معهم ، والتي عبت حينذاك في فرار تمهيداً لنقلها إلى العاصمة طيبة .

واحتفظت إحدى لوحات مقبرة أخرى من عهد الملك تحوتمس الرابع (في أواخر القرن الخامس عشر ق.م) بتصوير لجيء قافلة البخور والطوبى في عهده ، وقد حل بعض رجالها بضائعهم على أكتافهم وأعناقهم بطريقة تشبه طرائق الحمالين في الأسواق الشرقية التقليدية . وصوروا بدورهم بلحي قصيرة وقامات دقيقة البنيان تقل أرفقاعها من قامات المصريين المستقبلين لهم . وارتدوا ملابس خفيفة تتصل بالكثف بشرائط . وعبت بضائعهم في فرار ثم حلت على ظهور الحمير في طريق نقلها إلى العاصمة^(٦٨) .

ونقش اسم خليفة هذا الملك ، وهو الملك أمنحوتب الثالث الذي ولي عرش مصر في نهاية القرن الخامس عشر ولفترة من النصف الأول للقرن الرابع عشر ق.م ، على جمل صغير ، صورة المرحوم أحمد فخري في اليمن ، ضمن جصلان أخري وتبريزات صغيرة مصرية متأخرة في الزمن من عهده^(٦٩) . ولعلها لازالت محفوظة بمتحف صنعاء . وكان الشك يحيط بتاريخ هذا الجمل المصري من حيث ما إذا كان قد وصل اليمن فعلاً في حياة صاحبه الفرعون أمنحوتب الثالث ، أم نقل إلى هناك بعد عهده . وربما صح الفرض الأول على ضوء

Davies, JEA, 1940, 131, f., 136, pl. XXV.

A. Fakhr, An Archaeological Journey to Yemen, Vol. I, 1982, Fig. 95, pp. 136-138.

Gardiner - Peet, Sinai, I, pl. LXVI, 211, II, 166 Soderbergh, op. cit., 25-26, Leeds, JEA, 1922, 1 f., Helck, MIO, (١٧) 1954, 188f.

(٦٨) مقبرة رقم ٨٩ بالقرب طيبة :

(٦٩)

استأجرها التجار لأداء رحلتهم ، حيث ظهر بعض ملاحياها على هيئة المعمرين فعلا .

واستكمالا للنتائج التاريخي في هذا السياق ، صور منظر بحيرة مري رع الثاني من كبار رجال بلاط الملك آختاتون (في منتصف القرن الرابع عشر ق.م) ، قافلة منتجات بويئة ، قد وفد بها رجال صورت هيااتهم بالأسلوب الفني المميز لعهد آختاتون ، ولكن برؤوس حلقة ولحي كثة ونقب خاصة ، مما اختلفوا به بعض الشيء عن صور البونتيين العاديين^(٩٩) . وقد يكون بذلك عن أسلفنا الإشارة إلى دورهم كوسطاء لتجارة البحور ، من جنوب الشام .

وبقيت ظاهرة أخيرة تستحق التعقيب من أواخر الدولة الحديثة . فقد روت بردية هاريس الكبرى من عهد الملك رمسيس الثالث أحد ملوك الأسرة العشرين ، في فترة من القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، أنه بعث سفنا على اليم الكبير لياخذ قندو (موقدو) إلى براري (خامسوت) بويئة . وذكرت أن البعثة سافرت على البر والبحر في ذهابها وبني إياها ، وأنها عند أوبنتا إلى مصر أصبحها أبناء كبار أرض (أو أراضي) الله ، وقد امتطوا ظهور الحمير من ساحل البحر حتى مدينة فقط .

وللى جانب دلالة الجمع بين بويئة وبين أرض الله ، أو أراضي الله ، في هذا النص ، واستخدامه تعبير اليم للدلالة على البحر كما استخدمته اللغة العربية ، فقد أثار تعبير « موقدو » الذي قد يعني الماء المحيط ، أو (بحري) الماء المالح ، جدلا طويلا . وتركزت هذا الجدل في رأيين ، رأي أثر التبسيط فافترض أن رحلة البر للبعثة اقتصر على مرحلة السفر من مدينة فقط الواقعة على ضفة نهر النيل ، عبر الصحراء الشرقية المصرية إلى

بالصفة البديلة الأخرى أي بانطلاقه على جانبي البحر ، كان من مدلولها أنه عبر بين ساحلي البحر إلى حيث ألقى شيوخ التجار مراسي سفنهم (لحنطي) التي أشبهت الطوف ، في منطقة قريبة من مقر عمله ، وهذه قد تمثل في جزء ما من خليج العقبة . وهناك قائلهم هو ومعاونوه من جيلة الضرائب ، لتسليم بضائع الوراثة أو تحصيل مكوسها ورافقة قافلتها عبر سيناء حتى بحري نهر النيل . ولم يعن النص جنسية التجار الوافدين إلا بما ثم عليه تلقيهم بلقب الشيوخ أو الكبراء ، ووكوهم البحر في سفينة حملت حولتها من مناطق جبلية عديدة ، من احتمال نسبتهم إلى منطقة هضبية أو صحراوية تقع في جنوب مصر ، ولكنها ليست بويئة الأفريقية التي لم يكن الكاتب ليتجاوز عن ذكرها بالاسم في نصه ، مع شهرتها الكبيرة ، لو كانت ذات صلة فعلية بموضوعه ، وذلك فضلا على صعوبة إقدام سفينة شحن (لحنطي) وحيدة على اجتياز البحر الأحمر من جنوبه إلى شماله . وهكذا يتبقى احتمال فريد وهو أن يكون ركاب هذه السفينة وسطاء التجارة من عرب الحجاز ، وقد نقلوا بضائعهم فيها من أحد المرافئ العربية الشمالية القريبة من خليج العقبة وشبه جزيرة سيناء ، مثل ميناء الوجه (Egra) ، أو الحوراء (Leuke Kome) أو ما عبرت عنها مصادر إغريقية باسم خارموتاس (Charmouthas) واسم أميسيلوني (AmpElone) الواقعتين شمال جدة^(٩٨) . وكانت جميعها من المرافئ التي أكدت مصادر العصور المتأخرة قيامها بدور نشط في تصدير بضائع الجنوب العربي وما كان يضاف إليها من منتجات شرق أفريقيا وسواحل الهند ، إلى الموانئ المصرية المواجهة لها على الساحل الغربي للبحر الأحمر . ولعلها هي المهمة التي ناسبت سفينة « لحنطي » التي ذكرها نص سويك حوتب ، وهذه قد تكون سفينة عربية عملية ، أو سفينة مصرية

Masil, op.cit., 278 f., 299, W.W.Tarn, JEA, 1929, 14, 15, 17, 21 — 22.

(٩٨)

Davies, EI — Amarna, II, 41, pls. 37, 40.

(٩٩)

واحي الحمامات حتى مدينة قفط ، ومنها انتقلت على متن النيل إلى العاصمة طيبة .

وعلى الرغم مما نؤثر التنبيه إليه من وضوح الطموح والبالغة في مثل هذا التفسير الأخير ، إلا أنه لم يعلم قرائن تركيه . فقد كان لاجراء نقل أخشاب السفن متفكة من لبنان إلى نهر الفرات ثم إعادة تركيبها على سفنهم - سابقة مصرية نالحة جرت في عهد الملك تحوتمس الثالث خلال القرن الخامس عشر ق . م . وجمع كاتب بردية هاريس في عهد رمسيس الثالث بين متاجر أرض الله وسين وأردات جنوب الشام في حديث (رمزي) من الملك إلى معبوده بتاح ، حيث ذكر أنه بعث أسطولاً إلى وسط البحر الكبير لينقل بضائع أرض الله وجزري زاهي (في جنوب سوريا) ، إلى خزائن معبدته في منف . وأدرج بخور المتيسر ، وغيره من أصناف الطيوب الفاخرة ، ضمن قوائم القرابين المهداة إليه . ثم ورد في سياق نص البردية ما ذكر براري بونية بصيغة الجمع ، وأضاف أن البعثة بلغت مرتفعاتها . كما ورد فيه تعبير أرض الله في بعض مراته بصيغة التثنية ، وصيغة الجمع أيضاً ، وسبق لفظه بمخصص تصويري كما ألفت نياته بمخصص آخر ، قد يكون من مدلولها معاً أنها كانت أرضاً أو أراضي شاطئية جرداء إن لم تكن صحراوية داخلية .

ومع كل ما تقدم تبيته هنا تضمنته المصادر المصرية القديمة مما شئ شبه الجزيرة العربية ، من قريب أو بعيد ، لم تسهب هذه المصادر كثيراً في تفاصيل رواياتها عن جارتها ، ولم تورد متونها وثائقها المكتشفة حتى الآن تسمية العرب أو اشتقاقها إلا منذ قرون مملوكة تسبق ميلاد المسيح . وقد لا تستغرب هذه الظاهرة الأخيرة ، إذا قرنت بالأمر الواقع من أن أقدم ما ذكر به اسم « العرب » بمعنى الأعراب والأرض العربية ، إنما يرجع

منه القصور على ساحل البحر الأحمر ، وأن تعبير « مو قفو » ، أو الماء المحيط ، قد عني البحر الأحمر نفسه ، مرادفاً لفظ البحر . وذلك بما يعني أن البعثة سارت على نهج البعثات السابقة عليها في رحلتها إلى بونية وأرض الله .

وكانت وجهة النظر الثانية أكثر طموحا ، وافترض فيها الباحثون إيماناً ونافيل وموئنه وغيرهم أن تعبير « مو قفو » إذا فسر بمعنى (مجرى) الماء المعكوس دل على نهر الفرات الذي خصته نصوص مصرية أخرى بهذا الوصف فعلا ، وإذا فسر بمعنى الماء المحيط دل على الخليج العربي . وجمع هؤلاء بين التفسيرين بافتراض أن البعثة المصرية قد حملت أخشاب سفنها الكبيرة متفكة على ظهور الدواب ، من غابات لبنان الموالية لمصر ، وساروا بها برا حتى نهر الفرات (مو قفو) ، وهناك تمت إعادة تركيب أجزائها على سفنهم الغربية وعصرت على مياهه ، بمقتضى العلاقات الودية بين ملك مصر وبين ملك بابل ، ثم نزلت إلى مياه الخليج العربي أو الماء المحيط^(٧٠) . ومعنى هذا التفسير المقترح أن البعثة ابتغت أن تنجح نهجا جديداً خالفت به مسار البعثات السابقة عليها . فعوضاً عن الاتجاه أولاً إلى سواحل بونية الأفريقية ، ثم الانتقال منها عبر باب المنذب إلى الساحل العربي للبحر الأحمر ، عكست البعثة الوضع وأرادت أن تبدأ رأساً بمناطق الانتاج الطبيعي لأفضل أنواع البخور والطيوب والصمغ ، على السواحل الجنوبية الشرقية ، والجنوبية ، لشبه الجزيرة العربية . ثم دارت بعد ذلك مع السواحل العربية حتى دخلت البحر الأحمر من طرفه الجنوبي ولعلها مرت حينذاك على بونية الأفريقية في طريق أوبتها إلى مصر ، وحملت معها بعض متاجرها . وما أن ألفت البعثة مراسيها في ميناء القصور المصرية ، حتى بدأت رحلتها البرية بأحلاما النفيسة ، وعين صحبها من أبناء كبار أروض الله ، عبر

Papyrus Harris I, 77, 8f, Montet, op. cit., 189, Abdel - Aziz Saleh, op. cit., 261 - 262.

(٧٠)

واللغات العربية القديمة ومنها لغة طى ، ولغة نصوص حضرموت^(٧٤) . وذكر نص مصري آخر اسم « باكرود » رئيس الشرق مواليا لملك مصر ، ووصفه في كامل أهبة وسلاحه ، يشرع حربة طويلة قناتها من « أرياي » ، أي من (البلاد) العربية .

وثمة شبهات أو متشابهات لفظية أخرى . فقد أورد نص هيرودوثي نقش عل نصب من بداية القرن الخامس ق.م . إبان حكم الملك دارا الفارسي ، نبأ إرسال بعثة بحرية إلى أرض « شابات » . وظهر رأيان في شأن تحديد موقع هذه الأرض « شابات » . فاعتبرها أحد الرأيين منطقة أميرية عربية ، وقرب اسمها على هذا الأساس من اسم دولة سبأ ، أو اسم مدينة شوبة عاصمة حضرموت . وهل التقيض من هذا قريباً الرأي الآخر إلى أسماء مناطق أفريقية ترتبط بما ذكر باسم Saba عند أرتيميدوروس ، وما ذكر باسم Sabat لدى بطليموس السكندري . وقد تعبر هذه أولئك عما شغلته ميناء أدوليس جنوبي مصوع ، أو ميناء عصب قرب باب المندب^(٧٥) .

وورد على النصب كذلك اسم « تشاو » . وقد قرره الباحثان سميت وتارتان إلى اسم « تشية » الذي ذكره نص نصب آخر لاحق أقدم في يثيوم خلال عهد بطليموس فيلادلفوس (حوالي ٢٧٨ - ٢٧٧ ق.م) ، وذلك خلال حديثه عن حملة بحرية وجهت إلى تشية وحتى أقصى الجنوب ، حيث أرض باسيت (ربما يعني

إلى نص آشوري يؤرخ بأواسط القرن التاسع ق.م^(٧٦) ، بل إن أقدم ما ذكر به هذا الاسم في نص عربي من نصوص المسند يعود بنفس المعنى سالف الذكر إلى القرن الميلادي الأول^(٧٧) . ولكن دون أن ينفي تأخر تسجيله هكذا في النصوص ، أنه كان قائماً ودارجاً على ألسنة أهله من قبل ذلك بقرون عدة .

وهكذا تضمنت ثلاث برديات مصرية متأخرة الزمن نسبياً بضعة ألفاظ يمكن الوصول بينها وبين تسمية العربية والأرض العربية . ودونت هذه البرديات خلال عصر البطالة ، ولكن بعضها ربطت بين أحداثها وبين قرون أخرى سابقة على تدوينها بألفاظ الديموطي أي الخط العام . فاللحت في سياقها إلى اسم الملك المصري يادي باسيت من القرن الثامن ق.م . واسم الملك أحسب الثاني من القرن السادس ق.م . وأشارت إلى نزاع محتمل حدوثه خلال القرن الرابع ق.م^(٧٨) .

أدرجت إحدى هذه البرديات تسمية « العربية » ضمن ثلاثة أسماء للأقطار الكبرى المجاورة لمصر ، وهي « باتناخارو » أي أرض الشام ، و « باتناحسي » أي أرض النوبة والسودان ، ثم « باتنا أرياي » أو أرض أرياي تحريفاً فيها يبدو عن أرض أرييا أو الأرض العربية . وكان إيدال الخروف حين استنساخ الأسماء الخارجية أمراً مألوفاً في النصوص القديمة ، وعلى هذا الاعتبار ذكرت « أرياي » هنا عوضاً عن أرييا - كما كان إيدال العين همزة ظاهرة مألوفة أيضاً في بعض اللهجات

Luckenbill, AR, I, 610, Grohmann, Arabian, 3, 21, *Encyclopaedia of Islam*, I, 524 f, Rotenarin, JSOR, 1932, 1-2. (٧٤)

Ja 635, 33 — 34, M. Höfner, *Stadt Samtici* 2, Rome, 1959, 60f, *ibid*, 1961, 188. (٧٥)

Abdel-Aziz Saleh, Arabia and the Arabs in Ancient Egyptian Records, *J. of the Faculty of Archaeology, Cairo University*, 1978, 69-77, Gauthier, op.cit., I, 5, 213, VI, 1, 19, Pap. Krall, rt., 26, Pap. Cairo, 31169, Col. III, 25, Pap. Leyde, I, 384, Col. III, 32, Revillout, Rev. Eg., XIII, 3, 26, XVII, 3, Spiegelberg, *Sogenkreis des Königs Poturbat*, 65, *Die demotischen Papyrus*, II, 273. (٧٦)

Ch. Rabin, *Ancient West-Arabian*, 1951, 31, Abdel-Aziz Saleh, op. cit., 1. (٧٧)

مجالهم التجاري - المرجع السابق - ص ١٤١

Gauthier, op.cit., V, 100, Golenischeff, Rec., Trav., XIII, 108 Nalino, *BIFAO*, 1931, 472-73. (٧٨)

وسجل معظمها كنبه ضحيوا قوافل التجارة العربية المصرية ، أو وصلوا في مصر وكلاء لها لفترات قصار أو طوال . كما سجل هذا آخر منها بعض من استقر من العرب في مصر كجنود مرتزقة وأبالة أو هجانة ، وصناع أيضا . ووضح هذا الاعتبار الأخير على وجه خاص بالنسبة لأصحاب النصوص والمخرشات النبطية . وقد شابهت مضامنها محتويات ما كتب من أمثاله في مناطق شبه الجزيرة العربية نفسها ، من حيث قنيتها السلامة والسعد للسائرين ، ومن حيث استهدافها أغراض التذكرة والذكرى الطيبة لأصحابها^(٧٧) .



ولعل أشهر النصوص العربية القديمة أهمية في مصر هو نص زيد بن زيد لبل من عشيرة «زيان المدينة» . وقد عاش في مصر فترة طويلة وتولى بها ودن في أرضها . وسجل على تابوته الخشبي نصوص بحروف المسند العربية يستدل منه على أنه عمل في عهد مصري لعله كان ملحقا بسراييم سفارة المخصص لتفديس أوزير . د . آيس ، حيث شارك في توريد بعض المنتجات العربية من الحر والقلمية أو الذبيرة (قصب الطيب) ونحوهما إلى هذا المعبد ، عن طريق نقلها من مصدرها العربي ، على سفينة قد تكون مملوكة له أو مستأجرة باسمه حير البحر الآخر ، وذلك في مقابل ما كان يتبادل به ويصدره إلى بلد من منسوجات ومصنوعات مصرية . وللتدليل على استقراره في المجتمع المصري وهادته ، حل زيد لقب « وحب » في حياته ، وهو لقب دهن يهي الكامن المطهر ، سواء بصفة عملية أو بصفة تشريفية ، ووجه دعوته إلى معبودات مصرية ومعبودات مصرية ، كما لقب بعد وفاته بلقب أوزير جريا على العادة المصرية في تكريم الموتى به . وأرخ نص زيد يشهد مصرية وبالعام الثاني

الأرض المحاذية للفرس . واعتبر الباحثان اسم تشية هذا عرفا عن اسم تيسة أو تائبة أطلق بدوره على منطقة من تامة بين الحجاز وبين اليمن ، وتشابه في الوقت نفسه مع اسمين آخرين ذكر ياقوت الحموي أحدهما جبل تيس أو تيسة بأرض اليمن أو على مشارفها ، بينما تعلق الآخر باسم عمر تاشة الجبل عند المدخل الشمالي لوادي صقرة بين ينبع وبين رابغ على ساحل الحجاز^(٧٨) .

وإذا كان هذا هو أهم ما يذكر عن دور المصادر المصرية القديمة في تقديم ما أمكن الوصل بينه وبين شبه الجزيرة العربية من محارف وأسباب ، فقد كان فيها احتفظت به الجوانب الصغيرة المحيطة بطرق التجارة البرية في مصر نفسها ، من نصوص ومخرشات عربية قديمة خللت ذكر بعض القوافل العربية المتتعة بها ، ما أكد بدوره اتساع تعامل كل من الفراعنة مع بعضها البعض من قرب واختلاطه به ، ومعرفته بمسالك أرضه .

وانصفت أغلب هذه النصوص والمخرشات بقصر المحتوى ، وكتبت بصيغ سيالة ومعينة وثمودية ونبطية متفرقة . وتوزع أغلبها في وديان شبه جزيرة سيناء شديدة الصلة بالصحراء العربية ، فاستوت مشات منها ، بينما توزعت عشرات أخرى من أمثاله في مناطق عدة من وديان صحراء مصر الشرقية ، واعتلت فيها بين شاماها وبين ما يصل جنوبا إلى قرب أسوان ، ولها حول الموانئ المصرية الرئيسية على ساحل البحر الأحمر أيضا .

Neville, ZAN, XL, II, Turn (and S. Smith), JEA, 1929, 23-24, A. Servin, Bull. Societ. d'Et. Hist. et Géogr., 1949—(٧٦) 1950, 93.

Golenischeff, Zimmern, PLI, I, Welpel, Tyrol, pl, IV, 13, Cook, PERA, 1904, 72f., Green, ibid., 1909, pls. (٧٧) XXXV, 26 L1, 1—11, L11, 13, 14, Trugotta and Walker, Bull. of the Faculty of Arts, Cairo University, XI, 1949, 151f.

والعشرين من حكم الملك توليمايوت برتولومائيس^(٧٨)، وهو ما أُرِخه أغلب الباحثين بما يقابل عام ٢٦٤ أو ٢٦٤ قبل الميلاد خلال عهد الملك بطليميوس فيلادلفوس . وذلك في حين رده أقلهم إلى عهد بطليميوس السابع خلال القرن الثاني ق. م . وقريباً من التاريخ الأول ، أشارت بردية مصرية يتمثل إرجاعها إلى عام ٢٦١ ق. م. إلى البخور المعيني بالذات^(٧٩).



ويبقى أخيراً وجه ثالث لدور المصادر المصرية القديمة إزاء شبه الجزيرة العربية ، أصبحت عنه تأثيرات حضارية مصرية قديمة معربة ، وجدت سبيلها إلى بعض مواطن حضارات شبه الجزيرة ، وعثر على نماذجها وأنمكاساتها في مواضع متفرقة من صبا وحير باليمن ، وفي تسياء بشمال نجد ، وفي العلا ومدائن صالح بالحجاز ، ولهذا وتلك ، بحث بخصها ، مع ما سبق أن نشرته عن آثار الأخيرتين منها على وجه أخص ، في عام ١٩٧٠^(٨٠).



Hommel, PSBA, 1894, 145f., Rhodokanakis, Zeit. f. Semitistik, II, 1923, 113f., Grohmann, op.cit., 137, (٧٨)
Hocheilheim, Wirtschaftsgeschichte, I, 527 — 528.

Zanon Papyrus, 59536.

(٧٩)

Abdel — Aziz Saleh, Some Monuments of North — Western Arabia in Ancient Egyptian Style, Bull. of the Faculty of Arts, Cairo University, XXVIII, 1970, 1 — 31.

(٨٠)

العدد التالي من المجلة

العدد الثاني - المجلد الخامس عشر
 يوليو - أغسطس - سبتمبر
 قسم خاص عن
فكر وفن
 بالإضافة الى الأيوب الثابتة

طبع في
مطبعة حكومة الكويت

٣	ليرات	سوريّا	٥	ريالين	الخليج العربي
٢٥٠	دينار	المملكة	٥	ريالين	المعمودية
٢٥٠	دينار	السودان	٤٠٠	فلس	البحرين
٢٥	دينار	ليبيا	٤,٥	ريال	اليمن الشمالي
٤٠٠	دينار	مستقط	٤٠٠	فلس	اليمن الجنوبي
٥	دينار	الجزائر	٢٠	فلس	العراق
٥٠٠	دينار	تونس	٢,٥	ليرة	لبنان
٥	دينار	المغرب	٢٥٠	فلما	الأردن

الاشتراكات :

البلاد العربية ٢,٥٠٠ دينار
البلاد الأجنبية ٢,١٠٠ دينار

تمول قيمة الاشتراك بالرنيا الكويتي لمساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية لها الصاريين على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك إلى :

وزارة الاعلام - المكتب الفني - ص.ب ١٩٣ الكويت

عالم الفكر



٢

فكر وفن

المجلد الخامس عشر - العدد الثاني - يوليو - أغسطس - سبتمبر ٨٤

عالم الفكر

رئيس التحرير: أحمد مشاري المدوافي
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر من وزارة الاعلام في الكويت • يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٤
المراسلات باسم: الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص. ب ١٩٣

المحتويات

بنائية الفن

التمهيد

٣ بقلم مستشار التحرير

●●●

أولا في الفلسفة

التيارات الفكرية في فرنسا اليوم

٢٩ الدكتور عبد الرحمن بنوي

●●●

ثانيا في الأدب

الكتابة الخطاب الروائي العربي

٣٧ الدكتور صدوق نور الدين

٤٧ الدكتور جابر عصفور

٧٧ الدكتور إبراهيم محمود

١٢٥ الدكتورة أميرة حسن نويرة

١٣٥ الدكتور محمد عبد الله الجبدي

●●●

عن الخيال الشعري

الاضراب الكافكاوي

جوليان سويت

ثلاث مدن إسبانية في شعر عبد الوهاب البياتي

ثالثا في الفن

القيم الجمالية في العمارة الإسلامية

١٦٩ الدكتور ثروت حكاكفة

٢٠٧ الدكتور أحمد محمود مرسي

٢٣٥ السيد محمود عوض عبد العالي

●●●

الحركة الفنية في أمريكا

سينف والي

من الشرق والغرب

الثقافة والدين

٢٦١ الدكتور عبد العزيز كامل

●●●

مطالعات

الصحف العربية الجديدة

٢٧٩ الدكتور شوقي السكري

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم

التمهيد

في حوار طويل وممتع بين عالم الأنثروبولوجيا البشري
الفرنسي كلود ليفي ستروس — Claude Lévi
Strauss والناقد الفني جورج شاربونيه Georges
Charbonnier وأذيع من الإذاعة الفرنسية عام
١٩٥٩ ثم نُشر بعد ذلك في كتاب بعنوان Entre-
tiens avec Claude Lévi — Strauss
قارن ليفي ستروس بين إبداع الطبيعة وأعمال الفن
وعرض بالتفصيل لفكرته الأساسية عن التعارض أو على
الأصح التقابل opposition بين الطبيعة وصنع
الإنسان (الثقافة) . وقد تعرض أثناء مقارنته بين
الطبيعة والفن لبعض أعمال الرسام الفرنسي جوزيف
فرتيه Joseph Claude — Vernet (١٧١٤ -
١٧٨٩) وبالذات إلى لوحاته الخمس عشرة الشهيرة عن
« موانئ فرنسا » التي تصور بدقة بعض المناظر الطبيعية
الحلالية المحيطة بهذه الموانئ . وعلى الرغم من أن أعمال
فرتيه لم تعد تلائم - حسب رأي الكثيرين - متطلبات
النوع الفني العام السائد في الوقت الحاضر في أوروبا نظراً
لأسلوبها (الأكاديمي) واهتمامها بإسراز كثير من
التفاصيل الدقيقة ، فإن ليفي ستروس يرى على العكس
من ذلك أنها من أفضل وأروع الأعمال الفنية التي تعطي
فكرة واضحة عن تلك العلاقة بين الطبيعة والفن وعن
أصالة الخلق الإبداعي الخاص ، وذهب في ذلك إلى حد
القول :

« أستطيع أن أتصور أن بإمكانني العيش مع هذه
اللوحات ، بل وأن أتصور المناظر المرسومة فيها أكثر
واقعية من تلك التي تحيط بي الآن بالفعل ، فبالنسبة لي فإن
قيمة هذه المناظر المرسومة تتمثل في أنها تقدم لي

بنائية الفن

الوسيلة لكي أحميا من جديد تلك العلاقة الطبيعية بين البحر والأرض ، وهي العلاقة التي كانت لاتزال قائمة في ذلك العصر (يقصد القرن الثامن عشر) حين لم يكن وجود الانسان متعارضا مع العلاقات الطبيعية بين الجيولوجيا والجغرافيا والحياة النباتية أو يؤدي إلى تدميرها والقضاء عليها ، وإنما كان يعمل على العكس من ذلك تماما على تنظيم تلك العلاقات وبالتالي المحافظة على وجود واستمرار نوع خاص من الحقيقة والواقع هو أشبه شيء بعالم الأحلام الذي يمكن لنا أن نلوذ به وقت الحاجة . » (صفحة ١٠٣)

وتمكس هذه العبارة الشاعرية - التي قد تفتقر الى دقة التعبير العلمي - جانبيا كبيرا من نظرة ليفي ستروس إلى الحياة ، كما قد تبهر من ذوقه الخاص وتفضيله للحياة في الماضي بكل هدوئها واحترامها للطبيعة والمحافظة على التوازن بين عناصر الطبيعة والأبداع الانساني (الثقافة) ، وهو الأمر الذي لم يعد قائما الآن بعد أن أدى التقدم الصناعي والتكنولوجيا الى القضاء على كثير من ملامح الطبيعة ومكوناتها الأساسية . وهي بذلك تكشف عن موقفين متعارضين من الطبيعة : أما الموقف الأول فهو الذي تعبر عنه بوضوح لوحات فرنه التي تكشف عن التفاعل المتوازن بين الانسان والأوضاع الايكولوجية ، وذلك على اعتبار أن تلك المواقف البحرية التي تظهر في لوحاته هي أحد أنماط البيئة (الانسانية) التي أفلح إنسان القرن الثامن عشر في أن يحافظ على ملامحها الجيولوجية والجغرافية والنباتية ولم يعمل على تدميرها بل كان يحرص أشد الحرص على إيجاد نوع من الترتيب والنظام ، بل والمنطق ، بين تلك الملامح ، ويبحث بمحكم ذلك الترتيب والنظام والمنطق علاقاتهم هم أنفسهم مع تلك البيئة . وأما الموقف الثاني فإنه يتعارض مع ذلك كل التعارض ، إذ هو يمثل في الحالة السئية التي وصلت إليها شواطئ وسواحل البحار في الوقت الحاضر بحيث أصبح منظرها يثير الأسى والخزن والكآبة نتيجة للإزدحام والتلوث وكثرة المباني والمنشآت التي يفتن الناس في إقامتها هناك ، مما أدى الى اختفاء (الطبيعة) تحت وطأة (الثقافة) وإلى فقدان الانسجام والتناسق مع البيئة . فكان هناك نوعا من التقابل بين ما كان يرسمه فرنه في لوحاته وما كان يوجد في الماضي من ناحية وما هو قائم الآن بالفعل من الناحية الأخرى . . . من ناحية : نجد الماضي والنظام والتناسق والطبيعة والجمال ، بينما نجد من الناحية الأخرى الحاضر والفوضى والتضارب والثقافة والقيح . . . في عالم الماضي كانت تختلف عناصر الكون تميز فيها بينها بحيث يفصل بعضها عن بعض المسافة أو البعد المناسب للائق . أما في الحاضر فإن الأشياء التي كان يجب أن تكون متميزة بعضها عن بعض تتراحم ويتراحم بعضها فوق بعض .^(١)

هذا التراحم الشديد بكل ما يحمل من مشكلات ومن قبح هو الذي يجعل ليفي ستروس ينكر بيئته المباشرة وينفر منها ، وهو الذي كان يدفعه دفعا - كما يعترف صراحة في كتابه و الألقا الحزينة *Tristes Tropiques* » الى البحث عن (القيمة) في العوالم والمناظر الأخرى البعيدة .^(٢)

وهذا قد يعني في آخر الأمر أن ليفي ستروس يرفض الزمان والمكان القائمين الآن بالفعل . وليس هذا مجرد موقف

David Pace, Claude Levi — Straus: The Bearer of Ashes, R.K.P. London 1983, pp 42 — 3.

(٢)

(٣) عرض ليفي ستروس هذه المسألة في كثير من كتاباته كما فخرها في أكثر من موضع في كتابه الألقا الحزينة . انظر على سبيل المثال صفحات ١٠٣ - ١٠٧ .

«Tristes tropiques» Librairie Plon. Paris 1955, pp 103 — 107.

عقلي أو نظرة فلسفية مجردة ، وإنما هو جزء من حياته الفعلية . فبعد أن عاد إلى فرنسا من الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية عاش - ولا يزال يعيش - في شبه عزلة متباعدة عن الناس . وهو يقول في ذلك : « ليست لي حياة اجتماعية وليس لي أصدقاء . إنني أمضي نصف وقتي في معلمي والنصف الآخر في مكتبي » . وربما كان هذا الرفض للحاضر هو الذي دفعه - بشكل أو بآخر - إلى الانجلاء نحو الأنثروبولوجيا ودراسة الحياة (البدائية) عند الهنود الحمر في الأمريكتين وإن كان ينكر أنه كان يهدف من ذلك إلى الوصول إلى أي موقف فلسفي أو مذهب فكري ويقول : « لقد قمت برحلاتي الفلسفية الصغيرة لأرضاء نفسي وحسب واستجابة لإلحاح ضمني أكثر منها لإقامة مذهب فكري » . وهذا موقف يكشف عن درجة عالية من التواضع ، على ما يقول آدم كوبر Adam Kuper الذي يرى أن ليفي ستروس لديه بالفعل مذهب ملائم تماماً له كمفكر بنائي^(١) والفكرة الأساسية في هذا « المذهب » هي « المسافة » أو « البعد » . فعين سئل ليفي ستروس مثلاً عما يعتبره أهم جانب في المنهج الأنثروبولوجي أجاب ببساطة « المسافة » ، فالأنثروبولوجيا « هي علم الثقافة كما نراها من خارج » . وقد لا يتفق كثير من الأنثروبولوجيين معه في ذلك إذ يرون أن أهم جانب في المنهج الأنثروبولوجي هو (القُرب) وليس (البعد) ، والاختلاط بالناس ومعايشتهم ومشاركتهم في كل أنشطتهم حتى يمكنهم دراسة وفهم الثقافة (من داخل) بقدر الامكان . ولكن الطريف أن ليفي ستروس أخرج في العام الماضي كتاباً يرمي عنوانه بنفس هذا الموقف المتباعد وهو « النظرية المتباعدة Le regard éloigné »^(٢) يضم مجموعة من مقالات التي سبق نشرها في مواضيع متفرقة وكان المفروض - على ما يقول في المقدمة - أن تؤلف الجزء الثالث من كتابه « الأنثروبولوجيا البنيائية Anthropologie Structurale » الذي ظهر الجزء الأول منه عام ١٩٥٨ والثاني عام ١٩٧٣ ، وهما أيضاً عبارة عن تجميع لمقالات سابقة . ولكن (المسافة) لم تكن مجرد أسلوب أو أداة منهجية اتبعها في دراساته وطبقها على حياته الاجتماعية ذاتها وإنما كان يراها شرطاً أساسياً لقيام العلاقات الانسانية الكريمة . ولذا فإنه يتكلم عن « مظاهر الغباء والكراهية والسذاجة التي تفرزها الجماعات الانسانية حين تزول المسافة بينهم مثلاً يفرز الجرح الفحيح » ، كما أنه ينفر أشد النفور من ذلك الانجلاء الذي يسود العالم الآن نحو التماثل والتشابه في كل شيء ونحو الزيادة الرهيبة في السكان ، ويرى أن النزعة الانسانية الحقة من شأنها أن تؤدي إلى التنوع الثقافي ، وأن تعمل على كبح جماح التكاثر البشري وعلى احترام البيئة والمحافظة عليها يعني ضمناً التسليم بحق الكائنات الأخرى في الوجود في هذا العالم (نفس المرجع) .

وكتاب ليفي ستروس عن (الأفاق الحزينة) هو في آخر الأمر ترجمة ذاتية انثروبولوجية لحياته وتكوينه العملي ورحلاته ودراساته العقلية بين الهنود الحمر ، ويقدم لنا ذلك كله من خلال لوحات أدبية رائعة يصف فيها بدقة وبراعة ويلمسات فنية جميلة المناظر الطبيعية في البيئات التي عاش فيها أثناء هذه الرحلات الدرانسية ، كما يحرص على أن يبرز في هذه اللوحات الأدبية التقابل بين البيئات الطبيعية ذاتها ومظاهر الحياة الثقافية المختلفة أثناء انتقاله من غابات أمريكا الجنوبية إلى المناطق شبه المتحضرة في الأمريكتين ، إلى المناطق المزدهرة بسكانها من الهنود الحمر ، إلى بعض المناطق الريفية التقليدية في أوروبا ، كما كان يحرص بالمثل على إبراز ما يسميه بالتقابل الثنائي opposition binaire بين

Adam Kuper, "A Distant Regard" New Society, 19 May 1983

(١) انظر مقال كوبر

Claude Lévi - Strauss, Le Regard Éloigné, Librairie Plon, Paris 1983

(٢)

الطبيعة والثقافة الذي هو أساس منهجه البنائي في دراسة وتفسير النظم والأنساق الثقافية المختلفة وبخاصة في دراساته للأساطير والفن . فقد اعتمد على مبدأ التقابل الثنائي في تحليله لعدد كبير جدا من أساطير الهنود الحمر في الأمريكتين (أكثر من ثمانمائة أسطورة) وضمن ذلك التحليل كتابه الضخم « أسطوريات Mythologiques » بأجزائه الأربعة^(٦) . كذلك كانت هي المبدأ الذي اعتمد عليه في دراساته للفن (البدائي) ، ويستوي في ذلك الآراء التي عبر عنها في حوارهِ الطويل مع شاربونييه (١٩٥٩) أو في كتابه الرائع « طريق الأقنعة La voie des masques » (١٩٧٥) ، ففي هذه الدراسات يقابل بين الفن البدائي والفن « المتحضر » الذي يوجد في المجتمعات الحديثة أو (المجتمعات الحضرية) كما يسميها أحيانا ، أي مجتمعات المدن ، ويتبع نفس الطريقة التي عرض بها للتقابل بين المناظر الطبيعية الساحلية كما سجلتها لوحات ثرنية بالشواطئ البحرية كما تظهر الآن في الواقع . كما أنه يقابل في نطاق الفن البدائي نفسه بين فنون الجماعات القبلية المختلفة عند الهنود الحمر كما تتمثل في الأقنعة التي يستخدمونها في مختلف المناسبات الشعائرية والتي ترتبط بجوانب كثيرة من حياتهم الاجتماعية والدينية ، ويدور حولها كثير من الأساطير التي تلفت هي أيضا بعضها من بعض موقف التقابل والتعارض .



في عام ١٩٧٥ طلبت دار النشر السويسرية سكيريا Skira التي تعنى بنشر كتب الفن أن يكتب لها ليفي ستروس كتابا قصيرا ضمن سلسلتها الشهيرة Les sentiers de la création وهي سلسلة أسهم فيها عدد من كبار الكتاب والأدباء والمفكرين من أمثال أونسكو Ionesco ورولان بارت Roland Barthes وميشو Michaux . وتقوم فكرة هذه السلسلة على تعريف القارئ في عدد محدود من الصفحات بإحدى المشكلات الأساسية المتعلقة بعملية الخلق أو الإبداع الفني مع توضيح رأي الكاتب وتدعيمه بعدد كبير من الصور المختارة من روائع الأعمال الفنية . وقد أثر ليفي ستروس أن يعالج في كتابه موضوعا عددا يكون بمثابة امتداد وتكملة ، أو حتى لتدليل لكتابه الضخم (أسطوريات) ، ولذا قصر الكتاب على دراسة (نسق) صغير محدود من أنساق ثقافات الهنود الحمر . ويتألف هذا النسق من ثلاثة أقنعة شعائرية تنتمي إلى ثقافتين رئيسيتين من تلك الثقافات بحيث يقدم هذه الأقنعة الثلاثة تحليلًا بنائيا وإليا يأخذ في الاعتبار أهم ملامح الثقافة الكلية التي ينتمي كل قناع منها إليها ، وبحيث تكون هذه الدراسة في الوقت ذاته مثالا طيبا لتطبيق منهج التحليل البنائي في دراسة الأعمال الفنية وبوجه خاص الفن البدائي . والأقنعة الثلاثة التي يدور حولها معظم الدراسة والتحليل هي قناع سويوي Swaihue عند قبائل الساليش Salish وقناعا زويوي Xwexwe وزونوكوا Dzonokwa عند قبائل الكواكيوتل Kwakiutl ، وهله قبائل لها شهرتها عند علماء الأنثروبولوجيا . وكان لابد للتحليل البنائي أن يتطرق إلى عدد آخر من الأقنعة الأقل شهرة بل وأن يتناول كثيرا من الأعمال الفنية الأخرى عند الهنود الحمر ، ومن كل هذه الأعمال الفنية الرائعة والتحليل البنائي العميق لها يتألف كتاب « طريق الأقنعة La voie des masques » .

(٦) ظهرت الأجزاء الأربعة التي يتألف منها كتاب « أسطوريات » في الفترة من ١٩٦٤ . إلى ١٩٧١ ففي عام ١٩٦٤ ظهر الجزء الأول بعنوان « الفن والطيرخ » Le cru et le cuit ثم جاء الجزء الثاني عام ١٩٦٧ بعنوان « من المصل إلى الرماد Du miel aux cendres » ثم أتته في عام ١٩٦٨ بالجزء الثالث بعنوان « أصل آداب الكلمة » L'origine et le développement des idées fondamentales ، وأخيرا جاء كتاب « الإنسان البدائي » L'homme primitif عام ١٩٧١ .

ومن المؤكد أن اهتمام ليثي ستروس بالفنون بعمامة والفن البدائي بخاصة كان سابقا بكثير على تأليفه كتاب « طريق الأقنعة » كما أنه كان يدعو دائما حين كان يعمل مستشارا ثقافيا لفرنسا في الولايات المتحدة الى الاهتمام بالفن البدائي وضرورة حصول متاحف الفنون الجميلة - وليس فقط متاحف الإثنوجرافيا - على نماذج من هذا الفن . وهو نفسه يشير في مستهل كتابه « طريق الأقنعة » الى مقال كان قد كتبه عام ١٩٤٣ بعد أن شاهد مجموعة الأعمال الفنية الخاصة بالهنود الحمر في متحف التاريخ الطبيعي في نيويورك ، ويقتبس أجزاء كبيرة من ذلك المقال الذي يقول فيه :

« من المؤكد أنه لن يمر وقت طويل قبل أن نرى مجموعات من هذا الجزء من العالم وقد انتقلت من متاحف الإثنوجرافيا الى متاحف الفنون الجميلة لتحتل مكانها بين آثار مصر القديمة وبلاد فارس وروائع الفن الأوروبي في المتصور الوسطى . ذلك أن هذا الفن لا يقل في المستوى عن أعظم الأعمال الفنية ، كما أنه كشف خلال المائة والخمسين عاما التي عرفناها من تاريخه عن درجة عالية جدا من التنوع وعن قدرات وملكات هائلة على التجديد . . . »

ولقد شهدت هذه الأعوام المائة والخمسون مولد وازدهار عدد كبير من الأشكال الفنية المختلفة . فهناك الأغنية المغزولة يدويا عند قبائل الشيلكات (وهي فن يدوي لم يكن معروفا في ذلك الاقليم حتى بداية القرن التاسع عشر) والتي وصلت بسرعة الى أعلى درجات الإتقان في فن النسيج مع أنهم لم يستخلصوا سوى اللون الأصفر الفاتح المستخرج من بعض الطحالب المائية مع اللون الأسود المستخرج من لحاء أشجار الأرز ، واللون الأزرق البرونزي المستخرج من بعض أوكسيدات المعادن ، وهناك التماثيل الخزفية الرائعة المنقطة التي تغطي بريق الزجاج البركاني الأسود اللامع وذلك مروراً بتلك الموضة المجنونة التي لم تستمر سوى سنوات قليلة عن أغنية الرأس التي كانت توضع أثناء الرقص وعلمها زخارف على شكل وجوه آدمية محفورة ومثبتة على أرضية من الصدف ويحيط بها الفراء أو اللون الأبيض الذي تتدل منه سيور من الجلد الملقوفة مثل الضفائر . وهذا التجديد المستمر وهذه الثقة الخلاقة التي تتضمن النجاح حينما طبقت وذلك الازدياد لكل السبل المطروقة من قبل انما تؤدي الى انتهاج وسائل جديدة دائما من شأنها أن توصل الى نتائج مبهره ورائعة . . . ولكن نخرج بفكرة واضحة عنها كان يتعين علينا نحن أن ننظر بحيرة فنان عظيم مثل بيكاسو . . . »^(١)

لكن ليثي ستروس يريد أن يقول إن الإبداع الفني الذي تمثل في لوحات وأعمال رجل مثل بيكاسو والذي أثار كل هذا الاهتمام البالغ في الأوساط الفنية في الغرب كان أمرا مألوفاً في ثقافة بدائية أصيلة منذ قرن ونصف ، أوريا لمدة أطول من هذا بكثير ، إذ ليس ثمة ما يدعو الى التشكك في أن هذا اللون من الفن احتفظ بخصائصه ومقوماته منذ بداياته الأولى التي لا تزال مجهولة لنا ، ولكن ليثي ستروس لا يخفى إعجابه بذلك الفن البدائي العظيم الذي أبدعه الهنود الحمر والذي يكشف في كل صوره وأشكاله عن درجة عالية من شدة التعبير وعمقه وتركيزه . فيقول في نفس ذلك المقال الذي كتبه عام ١٩٤٣ ثم نقل أجزاء كبيرة منه في صدر كتابه عن « طريق الأقنعة » ،

وفي الشمال كانت توجد قبائل التلنجت **Tlingit** الذين ندين لهم بماتيل لها قدرة كبيرة على الإبداع الشعاري الرقيق ، كما ندين لهم ببعض أدوات الزينة الشمية . ويأتي بعدهم نحو الجنوب قبائل الهايدا **Haida** بأعمالهم الضخمة التي تفيض بالقوة والحياة . ثم تأتي قبائل تسيمشيان **Tsimshian** الذين يماثلونهم وإن كانوا يتميزون عليهم بقدر أكبر من الحساسية والرقّة الانسانية ، ثم تأتي قبائل بيللا كولا **Bella Coola** التي تكشف أقمعتهم عن طراز فيه كثير من الفخامة والجلال كما يغلب على أعمالهم اللون الأزرق البرونزي ، ثم قبائل كواكيوتل **Kwakiutl** بخياهم الحر الطليق الذين يطلقون لمشاهيرهم الجماعة العنان وهم يصنعون أقمعة الرقص ذات الأشكال والألوان المريدة الصارخة ، ثم تأتي قبائل النوتكا **Nootka** الذين تتحكم فيهم الواقعية الزينة ، وأخيرا في أقصى الجنوب تأتي قبائل الساليش **Salish** بأسلوبهم وطرازهم البسيط التخطيطي ذي الزوايا البارزة ، وهنا ينقضي تماما تأثير القبائل الشمالية . (صفحة ٥)

وقد حرص ليغي ستروس على أن يتابع الإبداع الفني في كل هذه القبائل ويوجه خاص الأقمعة التي كانوا يفتنون في صنعها لمختلف المناسبات والاحتفالات الشعائرية ، سواء أكانت هي شعائر التكريس التي يترك الشبان بمقتضاها مجتمع الصبية والنساء وينغمسون إلى مجتمع الرجال العاملين المنتجين المحاربين ، أم أقمعة الرقص الشعائري التي تعبر من القوى الخفية الاعصانية كما تدور حولها كثير من الأساطير . وقد بلغت كل هذه الفنون (البدائية) من الروعة والتنوع ما جعل ليغي ستروس يقول وهو يصف الفاعة المخصصة لفنون الهنود الحمر في متحف التاريخ الطبيعي : إن الانتقال « من إحدى خزائن العرض إلى خزانة أخرى ، ومن عمل فني لآخر ، بل وأحيانا من زاوية إلى زاوية أخرى في العمل الفني الواحد ، كثيرا ما يشعر المرء معه كما لو كان ينتقل من عصر القديمة إلى فرنسا القرن الثاني عشر ، ومن فنون السامانين إلى الحدائق البهيجة في ضواحي فرنسا بكل ما تضمه من وسائل اللهو والترفيه ومن قصر فرساي بفخامة رسومه وإشاراته ورموزه الملكية إلى غابات الكونغو » فقد وصل هؤلاء الهنود الحمر - في رأيه - إلى درجة من الانتقان والمهارة وحرية الخيال واتساق المشاعر إلى الحد الذي كانوا يستطيعون معه أن يرسوا أجزاء الحيوان الواحد من زوايا ومنظورات مختلفة في صورة واحدة لا تتفق تماما مع أي شيء يمكن أن نعثر عليه في الحقيقة والواقع ، بل وأن يصيغوا كثيرا من الأدوات التي يستعملونها في حياتهم اليومية على شكل حيوانات ولكن بعد أن يعيدوا ترتيب وضع أجزائها وأعضائها بحيث يقيمون علاقات بين هذه الأجزاء تختلف كل الاختلاف عما نراه في الطبيعة ، كما أنهم كثيرا ما يصورون آدميين على شكل حيوانات أو يجمعون بين الاثنين في صورة كائن واحد لا يمت إلى أيها بصلة وهكذا .



ومن الخطأ على أية حال أن نعتقد أن صلة ليغي ستروس بالفن البدائي كانت مجرد صلة نظرية مجردة على اعتبار أن الفن البدائي يؤلف أحد موضوعات اهتمامه وتحصصه . فالواقع هو أن ليغي ستروس اتصل بفنون البدائيين « اتصالا عمليا مباشرا منذ ذهابه إلى أمريكا حيث كان له ولع شديد باقتناء تلك الأعمال ، وقد اشترك في هذه الحياة أو الولوج مع

عدد من الكتاب والفنانين الفرنسيين والأوروبيين الذين كانوا يعيشون في أمريكا في ذلك الحين وبخاصة أندريه بریتون André Breton ، وماكس ارنست Max Ernst ، وجورج ديتوي Georges Duthuit ، وألحوا في أن يقتنوا فيها بيوتهم مجموعة متواضعة من تلك الأعمال ، كما أنهم كانوا يتفاسمون فيها بينهم - كل حسب قدراته المالية - الأشياء التي تعرض للبيع في علات بيع التحف والفن في نيويورك . وكل ذلك كان يحدث في زمن لم يكن الناس يهتمون فيه بمثل هذه الأعمال الفنية أو يدركون وجودها ، وهو أمر قد يبدو في نظر الكثيرين الآن أشبه بالأساطير . وقد اضطر ليثي ستروس الى بيع مقتنياته من تلك الأعمال فيها بعد ، ولكنه يذكر في ذلك المقال نذني يضع أجزاء منه في بداية كتاب « طريق الأقمعة » أنه حين كان يعمل مستشاراً ثقافياً لسفارة بلاده في أمريكا لاحظ له إمكانية الحصول لفرنسا على مجموعة كبيرة من روائع الفن البدائي (توجد الآن في أحد متاحف الساحل الغربي للولايات المتحدة) ، ولم يقلل التاجر أن ينزل عن هذه المجموعة إلا عن طريق مبادلتها ببعض أعمال ماتيس وبيكاسو . وعلى الرغم من الجهود التي بذلها ليثي ستروس لإقحام الصفقة فإنه أخفق في أن يفتح « للموظفين المسؤولين عن السياسة الفنية في فرنسا والذين تصادف وجودهم في أمريكا » في ذلك الحين بقبول العرض . فلم تكن المجموعات « الوطنية » في فرنسا في ذلك الوقت تشمل على لوحات من الفن الحديث يمكن الاستغناء عنها ، ولذا كان اقتراحه يبدو عجيباً وغير واقعي في نظر هؤلاء « الموظفين » .

وعلى الرغم من إعجاب ليثي ستروس بالفن البدائي فإنه يعترف بأن معظم تلك الأعمال وبخاصة الأقمعة ، فيها شيء يثير في نفسه القلق وعدم الارتياح ويضعه أمام مشكلة كان يجد من الصعب عليه حلها . فلم يكن يستطيع في أول الأمر حل الأكل أن يفهم السبب في أن تلك الأقمعة صنعت على الشكل الغريب الذي تبدو عليه . فمع أن المفروض هو أنها صنعت لكي توضع وتثبت على الوجه أثناء القيام ببعض الشعائر والطقوس والحفلات فإنها لم تكن تلائم شكل الوجه وبرز ملامحه أو اتعناؤه ولذلك كان يصعب تثبيتها في موضعها ، وذلك فضلاً عن أن معظم هذه الأقمعة كان أكبر بكثير من حجم الوجه العادي ، وفيه كثير من المبالغة في إبراز بعض الملامح والقسامات مثل بروز الفك الأسفل أو جحوظ العينين اللتين قد تستبدل بهما أسطوانتان من الخشب ، أو تدلى اللسان من الفم أو اختفاء الأنف تماماً أو استبدال رأس طائر مفتوح المقاربا ، وغير ذلك من المبالغات التي تضفي على تلك الأقمعة بعض الملامح الشيطانية التي لا يوجد لها مثيل في الحياة الواقعية سواء في الثقافة التي أنتجت هذه الأقمعة أو الثقافات الأخرى المجاورة (صفحة ١٢) . ويعترف ليثي ستروس بأنه سيكون من الصعب تفسير ذلك إذا نحن قمنا بالنظريات السوسولوجية والأنثروبولوجية التقليدية وأن الوسيلة الوحيدة « لفهم » هذه الأقمعة هي تطبيق المنهج البنائي الذي سبق له أن استعان به في دراسة الأساطير وبعض المظاهر الثقافية الأخرى مثل « الطوطمية » في كتابه عن « التفكير الوحشي » أو التفكير الفرج He Pensée Sauvage ، وكذلك في المجلدات الأربعة التي تؤلف كتابه الضخم (أسطوريات) . وهذا معناه أن ليثي ستروس كان يرى أنه لن يتيسر تفسير هذه الأقمعة من حيث هي تؤلف نسقاً جزئياً أو فرعياً من أنساق الثقافة ، إذا نحن أخذناها في ذاتها واعتبرناها كاشياء مستقلة ومفصلة عن بقية الثقافة التي تنتمي إليها ، وأن خير وسيلة لدراستها وفهمها هي النظر إليها من الناحية الدلالية أو السيميائية Sémantique . ففي هذه الحالة سوف تكتسب الأقمعة معنى من طريق النظر إليها ضمن مجموعة من التغيرات أو التحويلات التي تتخلها الأقمعة بشكل عام في الثقافات

المختلفة المجاورة . فالقناع هو شيء معمم بالاغراء والأغواء بالنسبة للعالم البنائي * على مايقول جون ستاروك^(٨) على اعتبار أنه (يصنع) على شكل الوجه الأدمي دون أن يتطابق تماما مع ذلك الوجه . فالوجه الأدمي ليس (مصنوعا) وإنما هو غلوق ومطبوخ وبالتالي فإنه غامض ويصعب فهم أسراره . وعلى الرغم من كل مايقال عن إمكان (قراءة) وجوه الناس فهذا غير صحيح على الإطلاق وذلك بعكس الحال بالنسبة للقناع الذي هو وجه بشري (مصنوع) والذي يمكن (قراءته) لأنه حصيلة ونتاج عملية (صنع) تحكمها قواعد وضوابط وعادات اجتماعية وتقاليده ، وهو بذلك يحمل معاني محددة ومرسومة من قبل . ووظيفة منهج التحليل البنائي أو البنائية Structuralisme هي الكشف عن تحديد هذه المعاني عن طريق مقارنة الأقنعة بعضها ببعض ، وذلك على اعتبار أن المعاني ليست أمورا فطرية أو كائنة أو أصلية . وعلى ذلك فلكي يفهم لبني ستروس معنى الأقنعة من طراز السويوي التي توجد عند قبائل الساليش مثلا فإنه يقابلها ويعارضها بالأقنعة الأخرى التي تقبل قيام مثل هذا التقابل أو التعارض والتي توجد عند جيران الساليش . وهو في ذلك ينظر إلى كل نموذج من نماذج الأقنعة كما لو كان (كلمة) في لغة واحدة بحيث يمكن تحديد قيمة هذه الكلمة عن طريق مقارنتها بالكلمات الأخرى البديلة التي يمكن أن تحمل عملها أو تأخذ مكانها . وهكذا يكف لبني ستروس على تبين وتوضيح معنى ملاحم القناع واحدا بعد الآخر وربطها بالممارسات الاجتماعية والمعتقدات الأسطورية الشائعة عند هذه القبائل للكشف عن المطلق الذي يخفي وراء صنع القناع واستخدامه .

وليست هذه العملية بالبساطة التي قد تبدو عليها هنا . فليس من السهل تتبع كل مظاهر الحياة المتعلقة بالاعتقادات وتصورات الناس عن الكون ومكان الإنسان فيه وعلاقاته بالكائنات الأخرى . وهذا هو ما يفعله البنائيون في دراساتهم لمثل هذا الموضوع ، وهو ما يحاول لبني ستروس أن يفعله في « طريق الأقنعة » حين ينظر إلى تلك الأنواع أو النماذج الثلاثة باعتبارها أنساقا جزئية على ما ذكرنا .

وقد كانت وسيلة لبني ستروس في تحليل هذه « الأنساق » الثلاثة من الأقنعة هي تطبيق منهج التقابل الثنائي opposition binaire بنفس الطريقة التي قابل بها بين الأساطير في كتاب « أسطوريات » أو بين صنع الطبيعة ولوحات جوزيف فزنيه . . وقد ذهب في ذلك إلى حد اعتبار أي عنصر من العناصر الداخلة في تكوينها وتشكيلها هو محور وتعديل لعناصر موجودة في أنساق الأقنعة الأخرى في ثقافة الهنود الحمر .

فالنموذج قائم ورائد ولكنه يتخذ أشكالا وألوانا مختلفة ، فاللون الأسود في قناع السويوي مثلا يقابله اللون الأبيض في قناع ، وجحوظ العينين يقابله وجود فجوات غائرة مكان العينين ، وتدل اللسان يقابله الغم المضموم أو المزموم وهكذا (انظر للوحات الملونة المرفقة) .

ويتابع لبني ستروس مقارنته ليس فقط بين الملاحم والصفات المادية لهذه الأقنعة ، ولكنه يمتد ذلك إلى الأساطير والشعائر المتعلقة بها كي نستطيع فهم هذه الأقنعة داخل الثقافة العامة الكلية التي تنتمي إليها . فليس ثمة تطور - بالمعنى الدقيق للكلمة - أو إبداع يأتي من لاشيء ، وإنما هناك فقط التعديل والتحويل لخصائص ومقومات دائمة وثابتة موجودة

في نفس الثقافة ، أو في بعض الثقافات الأخرى المجاورة . وفي كل الأحوال فإن هذه الخصائص الثابتة تحمل نفس الرسائل وتقوم بتوصيلها وإن اختلفت الوسائل في ذلك ، وربما كان الدرس الذي يمكن الخروج به من هذا كله هو ما ينجم به ليفي ستروس كتابه « طريق الأمتعة »^(٩) من أنه مهما يكن من الدعاوى التي قد يزعمها الفنان البدع حول تفرد في الخلق والابداع واستقلاله في النظرة والفكر فإن هذه الدعاوى لا تقوم في الأغلب على أساس لأن اسهام الفنان لا بد أن يجد له مكانا بالضرورة داخل (نسق منظم) ومتكامل ، وأنه في الوقت الذي يعتقده هذا الفنان أنه يعبر عن نفسه بطريقة تلقائية وأنه يبدع إبداعا أصيلا تماما فإن إنتاجه هو في حقيقة الأمر نوع من الاستجابة لكل ماقلده غيره من الفنانين المبدعين الذين عاشوا في الماضي . وسواء أكان الفنان يدرك ذلك أم لا يدرك فالمهم في نظر ليفي ستروس أن المرء لا يسير وحده أبدا على درب الخلق والابداع .



وربما كان من أهم مانجم عن استخدام ليفي ستروس لهذا التقابل الثنائي هو التمييز بين نوعي الفن الأساسيين وهما : الفن (البدائي) وما يسمى بالفن (المتحضر) : لأنه هذا التمييز إنما يقابل في الحقيقة كل الفن الغربي في فترة ما بعد عصر النهضة ، وبقيّة أشكال وصور الفن غير الغربي . وقد تعرض بالتفصيل لهذه التفرقة في حوار مع جورج شاربونيه وأورد لذلك ثلاثة اختلافات أساسية بين الفن البدائي والفن المتحضر أو الفن (الحضري) الذي يرتبط بحضارة المدن في أوروبا .

ويتمثل الاختلاف الأول في أن الحضارات (الحضرية) التي ترتبط بالمدن والتي تعتبر الحضارة الأوروبية غير مثال لها - تميز تميزا قاطعا بين الفنان المبدع المتخصص وغيره من أعضاء المجتمع ، وهو تمييز لا تعرفه المجتمعات البدائية . ويرجع ذلك التمييز في المحل الأول إلى أن فئة قليلة فقط من أعضاء المجتمعات المتقدمة هي التي تستطيع أن تفهم لغة الفن وأن تتذوق الأعمال الفنية وتدرك معنى التمثيلات والتصورات الرمزية التي تتضمنها تلك الأعمال . وهذا وضع يختلف كل الاختلاف عما نجلده في المجتمعات البدائية حيث يكون الفنان مجرد فرد عادي كثيره من أفراد الجماعة وحيث يمارس حياته مثلهم ويشاركهم في مختلف أنواع النشاط دون أن ينقطع للابداع الفني ، وبالمقابل فإن بقية أفراد الجماعة البدائية تشارك في « لغة » الفن وتفهم طبيعة الابداع الفني . فالعاجز القائم بين الفنان وغيره من أفراد المجتمع ليس له وجود في الجماعات البدائية كما أن لغة الفن والابداع الفني مسألة مشتركة بين الجميع الى حد كبير .

ويتصل بهذا التمييز بين نوعي المجتمع وما يترتب عليه من اختلاف بين نوعي الابداع الفني أن الحضارات (الحضرية) أو حضارات المدن المتقدمة - تميل في العادة الى خلق فنون أكثر تعقيدا - حسب الاصطلاح الذي يستعمله ليفي ستروس - مما تنجده في المجتمعات البدائية ، بمعنى أن الفن في المجتمعات الحضرية المتقدمة يرتبط ارتباطا قويا وواضحا وبباشرا بالموضوع الذي يعبر عنه الفنان في عمله الفني . فالذي يميز الابداع الفني في المجتمع البدائي في هذا الصدد هو أن الأشياء التي يراد تمثيلها في شكل أعمال فنية يكون لها في العادة ممان تتجاوز وتعتدى مجرد وجودها

(٩) نهاية القسم الأول من الترجمة الانجليزية

الفيزيقي أو المادي ، بمعنى أنها كثيرا ما تكون موضع التقاء للمقوى الدينية والسحرية والاجتماعية بحيث ترتبط كل هذه القوى معا في تلك الأشياء ، ويجاول الفنان عن طريق رموزه أن يعبر من خلال إنتاجه الفني عن تلك القوى الفعالة ، وهذا أيضا وضع يختلف اختلافا تاما عنه في المجتمعات الحضارية المتقدمة حيث يحرص الفنان في كثير من الأحوال على تخليص إبداعه الفني من الأسرار والغمييات التي يزعجها الفن البدائي . وكثيرا ما يعزل الأمر بالفن المتحضر الحديث في هذا المجال إلى أن تصبح الأعمال الفنية مجرد (أشياء) خليقة بأن تمتلك وتفتني وحسب .

وأما الطريقة الثالثة التي يقيمها ليفي ستروس بين الفن البدائي والفن المتحضر أو (الحضري) فتقوم على أساس الميل السائد في الحضارات المتقدمة إلى صبغ الفن بصبغة أكاديمية تقوم على أساس توفر النظرة الداعية المدركة إلى الفن ، وذلك بعكس الحال في المجتمعات البدائية حيث يعتبر الفن نشاطا جماعيا يتم بطريقة لاشعورية إلى حد كبير . ويترتب على ذلك أن الفنان في تلك المجتمعات البدائية لن يجد ما يدفعه أو ما يضطره إلى أن يتخذ موقفا محمدا من الإبداع الفني أو أن يعمل على توطيد مكانته داخل تقليد معين بالذات على ما يحدث في المجتمعات الأكثر تقدما ، حيث يتعين على الفنان أن تكون له في معظم الأحوال صلات وثيقة وعلاقات وطيدة بمن يسميهم ليفي ستروس (الأساتذة الكبار)^(١٠) . فالفن البدائي ظاهرة جمالية جماعية ، ولذا فإنه يتناول المعاني الجماعية التي تؤمن بها الجماعة التي ينتج فيها هذا الفن ، بينما هو في المجتمع المتحضر المتقدم عمل أكثر فردية وارتباطا بالفنان المبدع الفرد ، ولذا توقف الفن في هذه المجتمعات المتحضرة - حسب رأيه - عن أن يكون لغة اجتماعية مخاطب المجتمع كله ، وأصبح مجرد موضوع للاقتناء الفردي على ما ذكرنا . والبناء الاجتماعي ذاته في المجتمعات البدائية يفرض بعد قيام تلك النزعات والميول الفردية والأكاديمية ، خاصة وأن الأوضاع العامة السائدة في هذه المجتمعات البدائية لا تسمح أبدا ، بل ولا تتيح الفرصة إطلاقا لقيام مثل هذا التمييز القاطع بين الفنان وبقية أفراد المجتمع على ما يحدث في المجتمع المتقدم . فالمتجمع البدائي صغير الحجم لا يكاد يعترف بالتفاضل أو التباين الاجتماعي ، ولا يكاد يعرف التفاوت الاقتصادي أو تنوع أساليب الحياة ، وإنما يمارس معظم - إن لم يكن كل - أفراد نفس الأنشطة الاجتماعية والاقتصادية ، ولذا يصعب عليه أن يقيم فواصل حاسمة بين الفنان و (الجمهور) الذي يفهم الفن ويتذوقه وبقية أعضاء الجماعة . فحياة الناس في المجتمعات البدائية تتشابه وتشابك وتتداخل ، ولذا فهم يشاركون جميعا في نفس الرموز الفنية مثلما يشاركون في غيرها من الرموز الدينية والسحرية والشعائرية بل وفي كل أوجه النشاط الاجتماعي . وهذه أمور لا نجدتها في المجتمعات المتقدمة الحديثة التي تعرف التخصص حيث تعتبر ممارسة الفن تخصصا وحيث - حسب ما يقول ليفي ستروس - لا يختلط العامل في مصانع وينو للسيارات أبدا بالفنانين ومؤلفي الموسيقى^(١١).



وربما لا تكون آراء ليفي ستروس عن الفن (البدائي) والفوارق بينه وبين الفن (المتحضر) جديدة تماما . فقد تعرض لها بعض علماء الأنثروبولوجيا وإن كانت معظم كتاباتهم حول الموضوع عامة وينقصها الإحاطة والنظرة الشاملة .

Entretiens avec Claude Lévi-Strauss, pp. 63 — 75

David Pace, op cit, pp. 51 — 2

(١٠) راجع الفصل المذكور في كتاب

(١١)

ومع ذلك فآراء ليفي ستروس لا تخلو من الطرافة كما أنها تلقى كثيرا من الأضواء على العلاقة بين الفن وبناء المجتمع وتعطينا فكرة طيبة من منهجه البنيائي وعن مبدأ النماذج البنائية الثابتة التي نجد لها تعبيرات وتجويزات مختلفة في الأعمال الفنية وغيرها من أنساق الثقافة . ولقد سبق أن ذكرنا كيف أن التقابل الذي يقيمه بين نوعي الفن هو امتداد للتقابل الثنائي الذي يتبعه، في كل دراساته والذي يعتمد عليه في إقامة تلك النماذج الاجتماعية والثقافية . فهو يقابل الفن من حيث هو تعبير جماعي بالأعمال الفنية التي تصلح لأن تكون موضوعا للملك والاقتناء الفردي ، ويقابل الوجود الاجتماعي العام الشامل الذي لا يعرف التفاوت أو التباين بالوجود الاجتماعي القائم على التقسيم الطبقي وعلى التضاضل الاجتماعي والاقتصادي وعلى التخصص ، وهو يقابل الإبداع الثقافي التقليدي اللاشموري بالنزعة (الأكاديمية) الروحية للمدرسة وهكذا . بل إن هذا التقابل الثنائي هو الذي وصل به إلى تصنيف المجتمعات الإنسانية إلى فئتين رئيسيتين يسميهما « المجتمعات الساخنة » و « المجتمعات الباردة » . ويقصد ليفي ستروس بالمجتمعات الساخنة في المحل الأول المجتمع الأوروبي الذي يعيش في حالة تغير دائم وسريع ومتلاحق والذي يعطي أهمية كبرى للتجديد والابتكار والاختراع ، بعكس المجتمعات الباردة التي تحيا حياة رتيبة وتسير على زنتيرة واحدة ولا تكاد تتغير إلا ببطء شديد ، أي أنها أقرب إلى الاستقرار والركود والثبات . . المجتمعات الساخنة هي أشبه شيء في تكوينها وأدائها بالحرك أو أي آلة أخرى من الآلات الديناميكية الحرارية ذات الكفاءة العالية والتي لا تلبث أن تستنفد طاقتها مما يستدعي ضرورة إعادة تزويدها بطاقة جديدة باستمرار ، بينما تشبه المجتمعات الباردة الآلات الميكانيكية التي تعتبر الساعات خير وأفضل مثال لها ، فهي تبدأ بقدر محدود ومعروف من الطاقة وتستمر في العمل والأداء بطريقة رتيبة وعلى نفس المستوى من الأداء إلى أن تبلى من طول الاحتكاك . . المجتمعات الساخنة تتغير باستمرار ولذا يكون لها تاريخ ملموس ومعروف وواضح ويحدد بعكس المجتمعات الباردة التي تقاوم التغير وتحصر على أن تستمر حياتها على نفس النمط مما يجعل من الصعب تحليل معالم تاريخية واضحة لها وهكذا^(١٧) .

وهذا كله يذكرنا بمحاولات كثيرة سابقة قام بها عدد من كبار علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا لتصنيف المجتمعات الإنسانية في فئتين كبيرتين متقابلتين ، ولعل أشهر وأهم هذه المحاولات هي نظرية فرديناند تونيس عن الجماعة المحلية والمجتمع *Gemeinschaft und Gesellschaft* ونظرية اميل دوركايم عن التماسك الآلي *Solidarite Mécanique* والتماسك العضوي *Solidarité Organique* ونظرية سير هنري مين *Maine* عن المرتبة الاجتماعية *Status* والعقد *Contract* . ولكن من الانصاف أن نقول إن ليفي ستروس حل الفكرة إلى أفاق أبعد وأرحب مما فعل سابقوه^(١٨) . والذي يميّزنا على أي حال هو أن ليفي ستروس لم يكن يقنع باستخدام التقابل الثنائي في مجال واحد فقط من مجالات النشاط الاجتماعي والثقافي مثل مقابلة لوحات جيزوف قرنيه بالشواطيء البحرية في الوقت الحالي ، وإنما كان ينتقل به من مجال لآخر في خطوات ومراسل متتالية ومرسومة بكل دقة وحسب منطق دقيق

Claude Lévi — Straus, La Pensée Sauvage, Librairie Plon Paris 1922, pp. 308 — 311.

(١٧)

David Poes, op. cit, p. 53

وانظر أيضا

(١٨) انظر مثالا من : فرديناند تونيس ، الجماعة المحلية والمجتمع ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر العدد (أكتوبر - نوفمبر ١٩٨١) صفحات ٢٢٩ - ٢٤٦

(٨٤٧ - ٨٧٤)

بحيث يربط في آخر الأمر بين كل النظم الاجتماعية والثقافية السائدة في المجتمع . وشأن لبني ستروس في ذلك - حسب ما يقول ديفيد بيس - هو شأن المؤلف الموسيقي الذي يعتمد الى تكرار نفس اللحن باستخدام كل المقامات الموسيقية مع ادخال تغييرات طفيفة على ذلك اللحن الاساسي . فهو إذن يقدم لنا نفس الانماط العامة للجرعة مرة تلو الأخرى ولكنه في كل مرة كان يدخلها في منظومة مختلفة من الحدود المحسوسة الملموسة . وهكذا ربط « عالم فربه » كما يتمثل في لوحاته - بالماضي والتناغم والاتساق بين الإنسان والطبيعة ويطبعه التغير والتنظيم الجماعي ويتأخر التقلوت الطبيعي بينما ربط الشواطئ البحرية في عالمنا الحديث بالحضارة الغربية التي تفتقر الى ذلك التناغم والتوازن بين الإنسان والطبيعة والتغيرات السريعة للتلاحقة التي قصت على كل إحساس بالتناسب والتجانس بين الأشياء^(١٤) .

والطريف هنا هو أن فكرة « الفن البدائي » هي الى حد ما من عمل أوجان المخيلة الرومانتيكية السائدة في أوساط الفن الغربي على ما يقول فيليب لويس^(١٥) . وتدوين الفكرة بظهورها الى حد كبير الى الدراسات الانثروبولوجية التي حملت الانثروبولوجين الى عدد من الشعوب والقبائل النائية في أفريقيا وأستراليا وكذلك الى قبائل الهند الحمر في الأمريكتين ، وهي الجماعات والشعوب التي اصطلح علماء القرن التاسع عشر على تسميتها بالشعوب « البدائية » نظرا لعدم وجود اسم يلائم الحالة المختلفة التي كانوا يعيشون فيها بالمقارنة بالمجتمع الغربي الصناعي ، وكذلك نظرا لغربة كثير من النظم الاجتماعية والانماط الثقافية السائدة في تلك المجتمعات ومنها الفنون التي تبعد عنها تلك الشعوب والأساليب التي كانت تتبعها في ذلك الابداع والابتكار والتصورات التي كانت تميز عنها من خلال هذه الاعمال الفنية . وعلى الرغم من أن مصطلح الفن « البدائي » كثيرا ما يستخدم للإشارة الى الفن « البكر » ، فالأغلب هو استخدام المصطلح للإشارة الى فن تلك الشعوب المختلفة ثقافيا واجتماعيا - بالمعيار الغربية - والتي لا تزال قائمة حتى الآن والتي ينضمها الانثروبولوجيون والانثروجرافيون لدراساتهم وبحوثهم ، أي أن الكلمة لا تشير الى المضمون التاريخي أو الزمني بقدر ما تشير الى المضمون النوعي الذي يعني طبيعة الحياة في تلك المجتمعات .

وعلى الرغم من كل ما يقال عن انعدام التفاضل والتفاوت الاجتماعي والاقتصادي في المجتمعات البدائية وأن مصطلح « البدائية » ذاته قد يوحى بأن تلك الشعوب والمجتمعات تؤلف نموذجاً اجتماعياً وثقافياً واحداً محدد للعالم ، فالواقع أن الفن البدائي يكشف عن درجة عالية من التنوع سواء في اختلاف المادة المستخدمة في التعبير أو في أسلوب التعبير أو الموضوعات التي يعبر عنها بل وأيضاً في الهدف الذي ترمي اليه تلك الأعمال الفنية ، ولو أن التمييز بين هذه الأساليب والأطرزة هو أيضاً من صيغ العقل الغربي الذي يحاول أن يفهم هذا الفن البدائي ويصف الأعمال الفنية البدائية . وليس ثمة ما يشير الى أن المجتمع البدائي نفسه قد وصل الى درجة من القدرة على التمييز بين مختلف الأساليب وتصنيفها تصنيفاً واضحاً وقاطعاً وإطلاق أسياء وأوصاف عليها . على أي حال فإنه على الرغم مما بذله الانثروبولوجيون لدراسة الفن البدائي فإن جهودهم في هذا الميدان لا يمكن أن تقارن بالدراسات الكثيرة المتنوعة العميقة

David pace, op. cit, p.54

(١٤)

Phillip H. Lewis, Primitive Art, in International

(١٥)

Encyclopaedia of the Social Sciences

التي قاعوا بها في مجالات الحياة الأخرى في تلك المجتمعات ، وإذا كان علماء القرن التاسع عشر وأوائل هذا القرن أعطوا قدرا لا بأس به من العناية والاهتمام لهذا الفن وذلك في مجال دراستهم للثقافة المادية في المجتمعات البدائية فإن هذا الاهتمام لم يلبث أن تراجع وتوارى أمام ازدياد الاقبال على دراسة أنساق البناء الاجتماعي الأخرى مثل النسق الايكولوجي والاقتصادي والقرابي والسياسي وأنساق الضبط الاجتماعي وما إلى ذلك . وإذا كان الانثروبولوجيون المعاصرون يعرضون للفن في بحوثهم ودراساتهم الميدانية فإنهم يقصرون اهتمامهم في الأغلب على تلك الجوانب من الفن التي تتصل اتصالا مباشرا بتلك الأنساق وبخاصة النسق الديني والشعائري . والواضح على أي حال هو أن تقدير الغرب للمختصات الجمالية للأعمال الفنية البدائية كان ضئيلا ويطيئا ويمكن أن نرد ذلك إلى ثلاثة أسباب رئيسية هي :-

أولا - عدم الألفة بمضمون كثير من أعمال الفن البدائي وعدم وجود نظرية جمالية تحليلية يمكن في ضوئها معرفة وفهم المبادئ التي يقوم عليها ذلك الفن ، وربما كان هذا أكثر وضوحا في حالة الموسيقى على ما يقول الأستاذ ريموند فيرث^(١٦) . وصحيح أن بعض الأبحاث والانغام من الموسيقى الزنيجية وجدت طريقها إلى موسيقا الجاز في الغرب ، ولكن هذه حدث ببطء شديد كما أن معظم موسيقا الشعوب البدائية - مثل موسيقا كثير من القبائل الأفريقية - لا تزال مجهولة من الغرب أو على الأقل لا تحمد لديهم قبولا ، وذلك باستثناء عدد قليل من الذين عاشوا في تلك المناطق فترات طويلة وباستثناء عدد قليل أيضا من العلماء . بل إن هذا نفسه يصدق على كثير من الموسيقا الشرقية التي أبدعتها شعوب ذات حضارات عريقة وهم تاريخ طويل في فن الابداع الموسيقي .

ثانيا - نظرة الاستعلاء التي تنظر بها الشعوب الغربية إلى الشعوب البدائية وبخاصة في القرن التاسع عشر وأعتبارهم أقل في المستوى وبالتالي أقل قدرة على الخلق والابداع الفني ، وأن الأعمال الفنية التي تنتجها هذه الشعوب لا يمكن أن تسهم إسهاما فعالا في الثروة الفنية في الغرب . ولعل أفضل ما يدل على هذه النظرة هو الدراسات الكثيرة التي تحاول أن تقارن الفن البدائي بفنون الأطفال من ناحية والتشكك في قدرة الشعوب البدائية أو بعضها على الأقل في إدراك ألوان معينة بالذات كما هو الحال بالنسبة للاعتقاد في عجز قبائل المازوري في نيوزيلندة عن معرفة وإدراك وتصوير اللون الأزرق وذلك نظرا لعدم وجود هذا اللون في الأعمال الفنية عند هذه القبائل . ولم يتبه أصحاب هذا الرأي إلى ندرة الأصباغ والمواد الأخرى الطبيعية الملونة باللون الأزرق إذا قورنت بوفرة الأصباغ والمواد الأخرى ذات اللون الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والبني .

أما السبب الثالث في عدم تقدير المجتمعات المتقدمة للقدرة الفنية لهذه الشعوب البدائية وتشككهم في قيمة الخصائص الجمالية لأعمالهم الفنية فيرجع إلى الخلط في « معايير الحكم » على ما يقول ريموند فيرث ، وذلك على اعتبار أن المقاييس والمعايير الأخلاقية والدينية كثيرا ما تعتبر هي المحك في تقدير الفن وتقويمه ، ومن هنا فإن كثيرا من الأعمال الفنية التشكيلية مثل أعمال الحفر على الخشب أو حتى النحت كانت تعتبر في نظر رجال الدين والمبشرين على أنها تماثيل

للعادة دون أن يدركوا القيم الجمالية والفنية التي تكمن وراء هذه التماثيل أو الأشكال والتي كانت هي الدافع الحقيقي لتشكيلها . ويقول فيرث في كثير من السخرية إننا لو كنا ندين هؤلاء المشرين ببعض الأعمال الهامة من فن البدائيين التي أحضرها من بولينيزيا وغيرها من المناطق ، فإن ذلك لم يكن راجعا إلى أية أسباب جمالية أو إلى رغبتهم في حفظ هذه الأعمال الفنية الرائعة بقدر ما يرجع إلى رغبتهم في أن يعملوا معهم بعض الأداة على مدى انتصارهم في « معركة الامتحان » (١٧) . ولكن المشكلة ليست في أن المشرين كانوا يخلطون بين القيم الأخلاقية والقيم الجمالية والفنية وإنما المشكلة هي في أن هذا الخلط انتقل إلى بعض نقاد الفن الذين كانوا يقفون موقف العداء من الفن البدائي لأنه يعبر عن قيم أخلاقية ودينية لا تتفق مع القيم السائدة في المجتمع الغربي على الرغم من أنهم كانوا في الوقت ذاته يبدون الكثير من الإعجاب بقدرات « البدائيين » على التعبير سواء في الرسم أو النحت أو في الفولكلور والقصص الشعبي .

يبد أن هذا لا يمنع طبيعة الحال من أن الكثيرين سواء من علماء الأنثروبولوجيا أو من نقاد الفن كانوا دائما يعطون الفن البدائي ما يستحقه من عناية واهتمام وقد جذبت بعض الفنون بالذات وبخاصة الأتمة انتباه عدد من الأنثروبولوجيين كما هو الشأن بالنسبة للفي ستروس ومن قبله مارسيل جريول Marcel Griaule ، وكان معظم هؤلاء العلماء يحاولون ربط التعبير الفني الذي تكشف عنه هذه الأعمال الفنية ببعض الانساق الاجتماعية الأخرى ، أي أن البحث عن « وظيفة » الفن والدور الذي يلعبه في التماسك الاجتماعي كان هو شغلهم الشاغل ، ولذا فكثرا ما كانوا يميلون الفن البدائي معاني لم تحظر في الأغلب على بال الفنان المبدع نفسه ولا على بال أفراد المجتمع الذين يستخدمون هذه الفنون في مختلف المناسبات . وإن كان من الانصباب مع ذلك أن نتعرف أن بعض الفنون البدائية كان مصدر الهام الحقيقي لعدد من الفنانين الكبار منذ مطلع هذا القرن من أمثال بيكاسو وماتيس Matisse وجوجان Gauguin والتبيريون الألمان الذين أعجبوا بخصائص الفن البدائي ووجه خاص النحت الإفريقي فقد ساعدهم ذلك على حل كثير من المشكلات التي كانت تقابلهم حول مسألة الخروج على الأنماط الطبقية المألوفة والمقبولة ، كما أن السيرياليين والمدارس والاتجاهات الأخرى المتصلة بها يبدون الكثير من الاهتمام بالرمزية في الفن البدائي . (١٨) .

وعلى الرغم من كل ما يقال من أن الفن هو أحد أرقى وأساليب التعبير الفردي عن العواطف والانفعالات والمشاعر فإن الفن يظهر دائما في وسط اجتماعي وثقافي معين كما أن له دائما أيضا مضمونه الاجتماعي والثقافي . ولكي نفهم هذا المضمون فإنه يتعين علينا - حسب ما يقول ريموند فيرث - ألا ننظر بدراسة القيم والمشاعر والوجدانات العامة وحسب وإنما ندرس إلى جانب ذلك الأوضاع الاجتماعية والثقافية الخاصة التي لا يمتدع ابداع ذلك النوع المعين من الفن في ذلك المجتمع المعين وفي تلك الفترة المعينة بالذات . وهذا يصدق على الفن البدائي أيضا ، حيث يمكن بشيء من المتابعة والمتابعة أن نتعرف الاقليم أو حتى الجماعة القبلية التي أبدعته وإن كان يصعب في كثير من الأحيان تحديد الفترة الزمنية التي نرد إليها ذلك العمل الفني (صفحة ١٦٢) . وفي هذا بالذات يتركز دور علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية .

Ibid, p. 159

(١٧)

Robert Goldwater, *Symbolism*, Allen Lane, London 1979, pp. 17 — 26 and pp. 73 — 77, *Firth, op. cit.*, p. 161.

(١٨)

فهما يكن الموضوع الذي يهتم به الباحث الانثروبولوجي فإنه أثناء إقامته في المجتمع (البدائي) الذي يدرسه يقوم بملاحظة وجمع كثير من « الأعمال الفنية » التي يصنعها أفراد ذلك المجتمع باعتبارها نماذج من الثقافة المادية التي يمكن أن تخضع فيها بعد للتحليل الجمالي الى جانب تفسير معناها الاجتماعي والثقافي . وفي هذه الحالة يأخذ الباحث الانثروبولوجي في اعتباره طبيعة ونوع القيم التي تعبر عنها هذه الأعمال الفنية . . . والمشكلة التي تواجه الباحث الانثروبولوجي أثناء ذلك والتي يريد أن يجد لها حلا هي : ما الدور الذي يقوم به الفن في الحياة الاجتماعية والثقافية وما وظيفته في البناء الاجتماعي في المجتمع البدائي ؟ والبحث عن حل لهذه المشكلة يفترض أن نفس عملية إبداع أو خلق الأعمال الفنية تؤثر في نسق العلاقات الاجتماعية ، كما أن نسق التصورات ويوجه خاص الرموز التي تعبر عنها هذه الأعمال الفنية ترتبط ارتباطا قويا بنسق العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع . (نفس المرجع والصفحة) .

والواقع أن معظم الدراسات التي قام بها علماء الانثروبولوجيا بالذات في مجال الفن البدائي يهتم إما بتبين مدى تأثير نسق العلاقات الاجتماعية في عملية الإبداع الفني وتوجيه الفنان في عمله ، أو الكشف عن الجوانب الرمزية في هذه الأعمال والعلاقات الاجتماعية التي ترمز إليها أو الاثنين معا على اعتبار أنها مظهران متكاملان لمشكلة واحدة .

وربما كان أفضل ما يدل على تأثير العلاقات والأوضاع الاجتماعية في عملية الخلق الفني هو ما يطرأ على هذه العملية من تغيرات حين تتغير الظروف والأوضاع في المجتمع ، وكذلك ظهور أساليب جديدة للتعبير في تلك المجتمعات البدائية بعد اتصالها بالحضارة الغربية سواء عن طريق الاستعمار أو التبشير أو انتشار التعليم (الحديث) . ولنضرب مثلا لذلك بالتغيرات التي طرأت على الآلات والأدوات التي كان يستخدمها كثير من القبائل البدائية في إنتاج أصعاجهم الفنية ، فمعظم هذه الأدوات والآلات كانت تصنع في الأصل من بعض الأحجار الصلبة أو من الأصناف البحرية أو من قطع العظام كما هو الحال مثلا بالنسبة للأدوات المستخدمة في الحفر على الخشب . ولكن هذه الأدوات والآلات البدائية المفجة البسيطة كانت تقوم بغير شك بنفس الوظيفة التي تقوم بها الأدوات المماثلة المصنوعة من الصلب ، وذلك في حدود الامكانيات المتاحة بطبيعة الحال في المجتمعات البدائية وفي حدود الثقافة السائدة هناك ، كما أن المبدأ الذي يحكم صنع هذه الأدوات واستخدامها واحد في الحالين . ولكن إدخال هذه الآلات الحديثة التي يستخدمها الفنانون في الغرب الى المجتمعات البدائية لم يكن مجرد تغيير بسيط في الوسائل التكنولوجية المستخدمة في صنع وإنتاج الأعمال الفنية وإنما أدى الى اختلاف أساليب التعبير وإلى تغير البواعث والدوافع التي توجه إنتاج تلك الأعمال وتحكم فيها ، إذ أن السرعة في الإنتاج التي تحققت بعد استخدام هذه الآلات أدى -وهذا ما قد يبدو غريبا- الى تدهور المستوى في كثير من الأحيان وإلى ازدياد الرغبة في الإنتاج لأسباب اقتصادية بقصد بيع تلك المنتجات في مقابل الثمن النقدي بينما كانت البواعث الأصلية بواعث اجتماعية بحثة للحصول على رضا الجماعة فضلا عن الانسجام الشخصي . كذلك أدى الاتصال والتأثر بالحضارة الغربية الى اختفاء كثير من ملامح الفن البدائي وظهور ملامح أخرى جديدة لم يكن للأهالي بها عهد من قبل وإلى تغير كثير من النظم وأنماط السلوك والقيم القديمة . فبعد أن تحول معظم سكان بولينيزيا الى المسيحية نتيجة لأعمال التبشير خلال أكثر من مائة سنة اخضعت غامائل الآلهة القديمة التي كان الأهالي يتقربون إليها ولم تعد تؤلف جزءا من نشاطهم في مجال الإبداع الفني بعد أن كانت تحتل مكانة مرموقة في تراثهم الفني ، كما أن بعض الأعمال الفنية الرئيسية الأخرى تراجعت من حياتهم اليومية وفقدت معناها ووظائفها الشعائرية القديمة ولم

تعد تستخدم إلا كوسائل للزينة وحسب . وكان الطبيعي أن يعمل (الفنانون) كثيرا من الإجراءات والاحتياطات ذات الطابع الطقوسي والتي كانوا يراعونها أثناء قيامهم بإنتاج أعمالهم الفنية ذات الطابع الديني أو السحري . ويذكر لنا الأستاذ ريموند فيرث الذي يعتبر خير من درس قبائل المازوري أن (الفنان) الذي كان يتولى عملية الحفر في الخشب لم يكن يستخدم أدوات الحفر الا وسط كثير من الحرس قبائل المازوري أن (الفنان) الذي كان يتولى عملية الحفر في الخشب لم يكن يستخدم أدوات الحفر الا وسط كثير من الحرس قبائل المازوري . فلم يكن يسمح مثلا بوجود أي نوع من الأطعمة المطبوخة الى جواره أثناء قيامه بالعمل حتى لا يفسد الطعام عمله الفني . والظاهر أن بعض المازوري لا يزالون يراعون هذه القيود والتحرجات أو الثابو حتى الآن وإن كان الكثيرون قد أغفلوها (صفحة ١٦٥) . ولكن تأثير الحضارة الغربية لم يكن مقصورا عن ذلك على إغفال بعض جوانب الفن التقليدي أو الانصراف عن ذلك الفن ، وإنما يظهر هذا التأثير أيضا في ظهور أنواع أخرى جديدة من الإبداع الفني تتلام مع الظروف والأوضاع المستجدة . فبعض قبائل الإيو Ibo الذين يعيشون في الجنوب الشرقي من نيجيريا بدأوا بعد اتصالهم بالأوروبيين وانتشار أنواع جديدة من الأمراض التي لم تكن معروفة هناك من قبل بدأوا يهتمون بتشكيل تماثيل بشرية من الصلصال بالحجم الطبيعي تقريبا كجزء من الإجراءات الطقوسية التي يمارسونها لابتعاد الشرور والأذى والأوبئة عن المجتمع ، ويعكف على صنع هذه التماثيل مجموعات من الشبان تحت إشراف رجال الدين وكثيرا ما يمضون في ذلك العمل فترات طويلة من الزمن (الصفحة نفسها) .

وهذا المثال الأخير يشير في الحقيقة إلى ظهور تقليد جديد في تلك المجتمعات وهو الانتاج الفني الجماعي حيث يشترك عدد من الأشخاص في إنتاج بعض الأعمال التي لها في الأغلب وظيفة دينية أو شعائرية وبالتالي تهم المجتمع القبلي كله وذلك على عكس التقليد الذي كان متبعاً من قبل حيث كان العمل الفني الواحد يقوم به في العادة شخص واحد حتى اذا لم يكن ذلك الشخص (متخصصاً) ومنقطعاً طوال الوقت للإبداع الفني . ومن ناحية أخرى فإن الاتصال بالحضارة الغربية وما ارتبط به من محاولات لتحديث أساليب التعليم وتشجيع التدريب المهني أدت كلها الى ظهور عدد من (الورش) ومدارس التدريب على الأعمال والحرف اليدوية التي تتولى إعداد كثير من الشبان على هذه الصناعات ، وبذلك فقد « الفن » القبلي التقليدي معناه ووظيفته القديمة وأصبح مجرد سلعة يتم إنتاجها لاشباع احتياجات السوق . ويظهر هذا بشكل واضح في كثير من القبائل الافريقية بوجه خاص حيث تمتلئ أسواق المدن في الوقت الحاضر بهذا الانتاج الذي لا يخلو من الدقة والجودة والاتقان ولكنه يفتقر الى أصالة الفنان (البدائي) الذي كان ينتج أعماله استجابة للمطالب والمشاعر الاجتماعية والشعائرية وحسب . وهذا لا يعني إطلاقاً أن (الفنان) البدائي لم يكن ينتج لاشباع الحاسة الجمالية عنده هو نفسه وحسب وأنه كان ينتج فقط أشياء معينة للاستخدام الاجتماعي الى جانب كونها تثير البهجة ، وأنه حتى الأغاني ذاتها - كما يزعم البعض - لم تكن تؤلف لمجرد المتعة وإنما كان لها وظيفة أو حتى مهمة لا بد لها من تأديتها ، ولذا كانت هناك الأغاني التي تردد أثناء العمل أو التي تصاحب الرقص أو الترانيم التي هي عبارة عن مرات تصاحب الجنائزات وهكذا . فمثل هذه النظرة تجعل الفنان البدائي مجرد (حرفي) أو صانع ماهر ، وأن الفن الذي يبده ليس امتداداً لنشاطه الحرفي . وقد يكون في هذه النظرة شيء من المبالغة المثارة بموقف علماء الغرب الذي لا يخلو من الاستعلاء إزاء كل ما يصدر عن الثقافات الأخرى المغايرة . والتدريب في الأمر أن الذين يعتنقون هذه النظرة لا يجدون غضاضة أن يعترفوا في الوقت ذاته بأن كل ما يتوقعه الفنان البدائي أن يحصل عليه نظير إبداعه الفني هو الشهرة

وحسن السمعنة وأنه لا ينتظر أي مقابل مادي . ولكن هذا الوضع تغير تغيرا جديرا بغير شك بعد الاحتكاك بالغرب وتفكك التنظيم القبلي التقليدي وما ترتب عليه من فقدان الشعور لدى الأفراد بالانتماء للقبيلة ، حيث كان الفنان البدائي يشارك كل أفراد القبيلة في نفس أنماط القيم ، وذلك بعكس الحال في المجتمعات الغربية حيث ينفصل الفنان عن المجتمع الى حد كبير . والظاهر على أية حال أن هذا الوضع بدأ يفرض نفسه أخيرا على المجتمعات القبلية التي كان يطلق عليها حتى عهد قريب اسم المجتمعات «البدائية» .

وتنعكس الخاصة الاجتماعية الأساسية المميزة للفن البدائي في نفس الصيغ والأشكال التي يتخذها هذا الفن . ولعل أول ما يلاحظ في هذا الصدد هو عدم اهتمام الفن البدائي برسم المناظر الطبيعية ، وإذا كانت هناك مناظر من هذا القبيل فإنما تظهر كجزء مكمل فقط للرسم الأساسي مثل قصص الحيوان وهو منظر يشغل جانبيا كبيرا مما يعرف باسم فن الكهوف (١٩) ، كما تحتل التماثيل البشرية المصنوعة من الخشب أو الصلصال أو غير ذلك من المواد مكانة هامة في التراث الفني البدائي ، ولكن من الصعب الحكم على ما إذا كانت تماثيل لأشخاص معينين بالذات أو ما إذا كانت تسجل ملاحظاتهم بدرجة كافية من الدقة والأمانة . ولكن إلى جانب هذه التماثيل البشرية توجد حصيلة وافرة من التماثيل والأشكال المجسمة للآلهة التي تبديها هذه القبائل البدائية أو التي تتحكم في بعض القوى الطبيعية والتي تسيطر على أقدار البشر - وتتميز هذه التماثيل والأشكال المجسمة بالبساطة في إبراز بعض ملامحها أو أعضائها إشارة إلى ما تتمتع به من قوة خاصة ترمز إليها تلك الملامح مثل المبالغة أحيانا في حجم الأعضاء التناسلية إشارة إلى ما تتميز به هذه الآلهة أو الكائنات الأعجازية من قوى جنسية ترمز إلى الدور الذي تقوم به في حياة الخصب في المجتمع . وحل ذلك فإن مثل هذه المبالغات يجب ألا تؤخذ على أنها دليل على عدم إدراك الفنان البدائي لحقيقة الأبعاد والمقاييس أو التناسب الصحيح بين أجزاء الجسم . وعلى أي حال فإن الفن البدائي لا يتفرد بتلك الخاصية وإنما نجد لها مثيلا في فنون كثير من الحضارات العريقة القديمة كما أن عددا كبيرا من الفنانين المحدثين في الغرب يلجأون إلى مثل هذه المبالغات في أعمالهم ، ونعني بذلك الفنانين الذين تأثروا إلى حد كبير بالفن البدائي واستلهموه في أعمالهم ويعتبر بيكاسو خير مثال لهم (٢٠) .

والرمزية خاصة أخرى من الخصائص المميزة للفن البدائي وإن كان من الخطأ الزعم بأن كل الفن البدائي فن رمزي ، إذ أن جانبيا كبيرا من ذلك الفن فن وصفي بحث وإن كان هذا لا يمنع على أية حال من أن نقول إن مجال الرمزية في الفن البدائي واسع ومتنوع ، وأن الارتباطات والتداعيات التي توحي بمعاني الرموز كثيرا ما تكون مبهمه . ويرى فيرث (صفحة ١٧٧) أن الاحساس بالغموض الذي كثيرا ما يسيطر على الرجل الغري حين ينظر إلى الفن البدائي يرجع إلى حد كبير إلى جهل الغربيين بهذه الرمزية . وأيا ما تكون من غرابة هذه الرموز في الفن البدائي وتعقيدها

(١٩) راجع مقالنا «أصوات من الماضي» - مجلة عالم الفكر المجلد السادس ، العدد الأول (إبريل - مايو ١٩٧٩) ، صفحات ١٧٥ - ١٩٨ .

(٢٠) انظر لي ذلك بشكل عام الفصل الأول بعنوان The New Barbarians في كتاب Norbert Lyton, The Story of Modern Art, Phaidon, Ox. ford 1960 — pp. 13 — 54.

وبخاصة اللوحات والرسومات التوضيحية الكثيرة المرفقة للنص . وراجع أيضا

Raymond Firth, op. cit, pp. 171 - 4, Phillip H. Lewis, "Primitive Art" op. cit.

وغموضها فإنها نادرا ما تكون رموزا خاصة ، وإنما يشارك فيها كل أفراد الجماعة سواء أكانت هذه الجماعة هي العشيرة التي ينتمي إليها الفنان أم المجتمع القبلي ككل . ومن هذه الناحية يكون للرمزية وظيفة اجتماعية هامة إذ إنها تعتبر أداة التعبير عن القيم الأساسية التي لها مغزى ومعنى بالنسبة للعلاقات الإنسانية بين أفراد تلك الجماعة أو ذلك المجتمع . ويظهر هذا بوضوح في الدور الذي يقوم به ما يعرف عادة باسم الفن الطوطمي ، إذ كثيرا ما يرسم الطوطم أو يحفر على الأدوات التي يستخدمها أفراد العشيرة الطوطمية باعتبار أن الطوطم هو شعار تلك العشيرة الذي تمتاز به . والأغلب أن الفنان لا يرسم أو يحفر صورة الحيوان الطوطمي كله كوحدة متكاملة على أي أداة من تلك الأدوات وإنما يقوم بتجزئته وتقسيم جسم ذلك الحيوان الطوطمي إلى أقسام عديدة صغيرة موزعة توزيعا يبدو أنه عشوائي على تلك الأداة بحيث تغطيها تماما أو تغطي جانبها كبيرا منها أو قد يكتفى برسم أو حفر جزء واحد من ذلك الحيوان بحيث يكون كافيا للرمز إلى الحيوان الطوطمي كله ، وفي بعض الأحيان يرسم الحيوان الطوطمي بحيث يكون له وجه إنسان ، كما يفعل الهنود الحمر في كولومبيا البريطانية British Columbia ، وهنا نجد أن الرمزية تبلغ درجة عالية من التعقيد ، إذ أن الطوطم يعتبر رمزا للجماعة التي تتخذ طوطما لها ، وفي الوقت ذاته فإن تصويره وله وجه آدمي يرمز إلى أنه يمثل جماعة معينة (العشيرة) من البشر فالحيوان الطوطمي إذن يرمز إلى جماعة بشرية ، وهذه العلاقة ذاتها يرمز إليها بدورها عن طريق إضفاء وجه آدمي للحيوان (صفحة ١٧٨) .



وأيا ما يكون الأمر فليس ثمة شك في أن الفن البدائي فقد كثيرا من أصالته ومن خصائصه التقليدية بعد اتصاله بالحضارة الغربية ووصل - في رأي الكثيرين - إلى أدنى مراتب القدرة على الإبداع نتيجة للتغيرات الجذرية التي طرأت على المقومات الاجتماعية والثقافية التي كان يستمد منها موضوعاته وبواعثه والتي كان يعبر عنها في الوقت ذاته . وربما كان أهم هذه المقومات التي كان لبنائها أثر كبير في تحول الفن البدائي عن مساره الأصلي التقليدي هو النسق الشعائري الذي يتمثل في الدين بكل طقوسه وبكل ما يحيط به من قصص وأساطير واحتفالات ثم الممارسات السحرية بكل ما تمحله من معاني الغموض وما تتصل به من عوالم الأشباح والأرواح والأسرار . فتغير هذه المقومات واندثار بعضها واختفاؤه أو على الأقل تراجعهم وانكماشه لم يؤد فقط إلى (تحديث) الفن البدائي أو (علمته) حسب التعبير الذي يستخدمه الكساندر آلاند ، وإنما أدى إلى تدميره والقضاء عليه تماما^(٢١) . ولكننا من الناحية الأخرى لا نستطيع أن ننكر أن الفن البدائي الأصل وجد طريقة إلى الثقافة الغربية سواء في شكل المجموعات الخاصة التي يمتلكها بعض الأفراد ، أو المكتبات والمحفوظات في متاحف الأنثروبولوجيا والأنثروغرافيا بل وأيضا متاحف الفنون الجميلة . يضاف إلى ذلك أن عددا من كبار الفنانين المحدثين والمعاصرين ، من رسامين ونحاتين كانوا قد بدأوا منذ بعض الوقت يعطون مزيدا من الاهتمام للأساليب والصيغ والاتجاهات الفنية الجديدة التي لا يخلو بعضها من الغرابة وكانوا يبررون ذلك بالعودة إلى الفن البدائي مما ساعد بغير شك على إعلاء شأن هذا الفن في الأوساط الفنية والثقافية الغربية . وقد أثرت بعض أشكال

Alexander Aland Jr., The Artistic Animal, An Inquiry into the Biological Roots of Art, Doubleday, N.Y. 1977, p. (٢١)

الفن البدائي ، وبالذات النحت الافريقي ، في أعمال فناني عظام من أمثال بيكاسو وبراك Braque ، ثم إن الأعمال الفنية البدائية تجد لها سوقاً رائجة في الغرب في الأوساط التي تقدر الفن الأصيل وتتلوه . وإذا تخاضنا عن حركة (تصنيع) الفن البدائي - إن صح هذا التعبير - وانتاجه بشكل عسوخ يغلو من العمق واللمسة الفنية الفردية لآغراق الأسواق التجارية كما هو الحال في بعض المدن الإفريقية وبالذات في مطارات هذه المدن الرئيسية فإن انتقال تأثير الفن البدائي الى الغرب ومثل الفنانيين الغربيين له وإفرازهم لما تمثلوه في شكل إبداع فني جديد قد يختلف اختلافا كبيرا عن الفن البدائي الأصيل على الأقل فيما يحمله من معان جديدة مختلفة تماما عن المعاني والقيم التي كان يحملها الفن البدائي ، ولكن ذلك كله يؤدي في آخر الأمر إلى إثراء الحركة الفنية بوجه عام وإلى نقل الفن (البدائي) أو فكرته على الأقل إلى مجالات وآفاق أخرى أوسع . وهذا لا يمنع بطبيعة الحال من ضرورة العمل على انقاذ الفنان (البدائي) وأساليبه وتصوراته وأفكاره وقيمه الخاصة كجزء من الإبقاء على الثقافات القومية الأصيلة التي ترتبط بالمجتمعات القبلية التي لا تزال قائمة في كثير من أنحاء العالم .

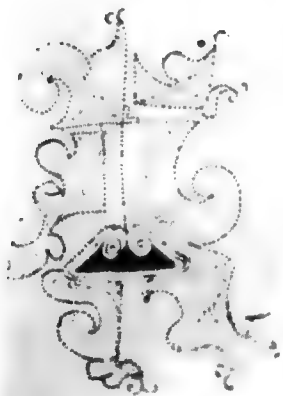
دكتور أحمد أبو زيد



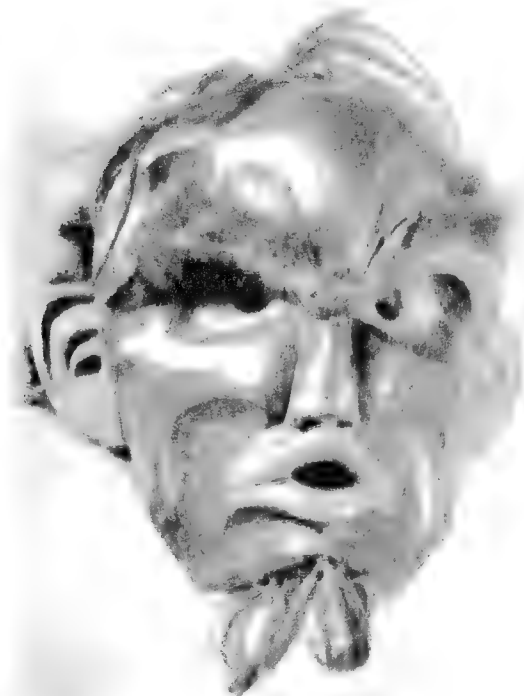


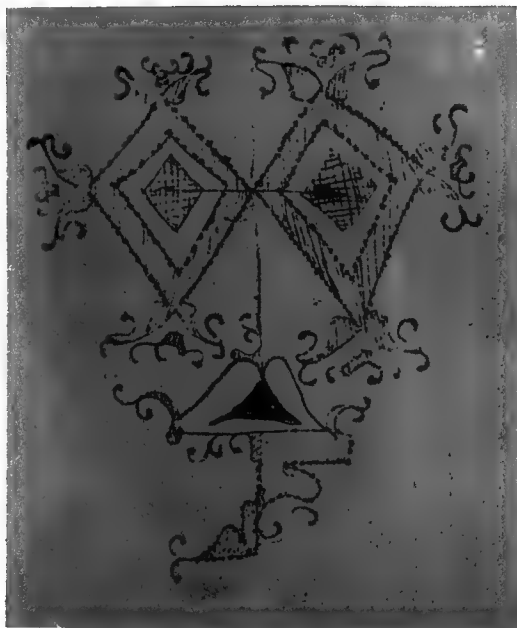












أولاً في الفلسفة

تخدم منذ عامين في فرنسا معركة فكرية حول ما يسمى « الفلسفة الجديدة » التي يعمل على إيجادها والترويج لها والدفاع عنها تسعة من المفكرين الشباب - من رجال ونساء - تدور أعمارهم في الحلقة الرابعة من العصر ، ومن ورائهم حاميتهم ومرشدهم القلق المتفعل : موريس كلالل . ومن المثير أن نجد صفاتها المشتركة الإيجابية ، لأن إنتاجها سلبيا أكثر منه إيجابيا ، ولأنها صدرت عن غيبة الأمل في السياسة وفي الفلسفة وفي العلم ، وبالجملة في حضارة الإنسان ، وأرتبطت بثورة خفيفة هي التي تسمى بثورة « مايو سنة ١٩٦٨ » . وربما كانت غيبة الأمل هذه هي السمة الجامعة بين هؤلاء التسعة ورائدهم موريس كلالل .

لقد كانوا جميعا قبل هذه « الفلسفة الجديدة » من المفكرين والأدباء « لمتزمتين » الذين نشدوا في السياسة وفي العلم الوضعي العلاج لآلام الإنسانية ، وإذا بثورة مايو سنة ١٩٦٨ تصلمهم بالحقيقة الرهيبة : وهي أن كل ما نشدوه من السياسة والعلم كان مجرد أوهام : التضال السياسي والشويرة والعلم الوضعي ، بل والتاريخ . وقد سبقهم سارتر إلى هذا اليأس وخيبة الأمل ، فقال في ترجمته الذاتية : الكلمات (سنة ١٩٦٣) « هأنذا أرى بوضوح : لقد خاب أصلي منذ عشر سنوات تقريبا وأنا إنسان يستيقظ بعد أن شفي من جنون طويل ، مر ، حذب معا ، ولا يستطيع الخلاص من ذلك ، ولا يملك أن يذكر ، دون ضحك ، ضلالاته القديمة ، ولا يعرف بعد ماذا يصنع بالحياة » .

ذلك أنه بدأ في تجربة جديدة في يوليو سنة ١٩٥٢ حين نشر في مجلة « الأزمنة الحديثة » دراسة سياسية مطولة بعنوان « الشيوعيون والسلام » حاول فيها أن يبين إلى أي حد يمكن للحزب الشيوعي الفرنسي أن يحدّ تعبيرا ضروريا عن الطبقة العاملة ، وإلى أي حد هو يعبر

التيارات الفكرية في فرنسا اليوم

عبدالرحمن بدوي

فجارودي Garaudy تقرب الى المسيحية وحاول المرح، أو على الأقل التمايش بينها وبين الماركسية . وأوغل في هذا الاتجاه الى حد أنكزه معه زملاؤه القدماء في الحزب الشيوعي الفرنسي . وحاول ساورتر في كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » (سنة ١٩٦٠) أن يتملص من الماركسية التي دخلها بأسرة ولكن دون أن يظهر هذا المظهر ، فأولما تأويلا لا يقره عليه أحد من رجالها الرسميين - إن صح هذا التعبير - حتى قال رمون ارون في مجلة « فيجارو » الأدبية (أكتوبر سنة ١٩٦٤) عن هذا الكتاب : إن ساورتر يحاول فيه عن حسن نية أن يؤول الماركسية تأويلا « يرفضه الماركسيون وسيبر الدهشة في نفس ماركس لو بحث حيا » .

ومن ثم تزحزح أقطاب الماركسية الفرنسيون عن ولائهم القديم وصاروا معارضون أو في الغليل متمردين . فإلى جانب جارودي نجد ديزانتي Desanti وديه Daix ، ولكن كانت تواجهم جبهة ظلت على عقيدتها الصلبة القديمة ، يمثلها أراجون Aragon والتومس Althusser وبالبار Balibar وكنانبا Kanapa وإلى حد كبير : النشتين Ellenstein الذي انشق أو كاد في عام ١٩٧٧ . لكن الشروخ في هذه الجبهة ما لبثت أن بدأت تظهر وكان من أكبر أسبابها حادثان : القضاء على حركة التحرر في تشيكوسلوفاكيا والتي عرفت بـ « ربيع براغ » في سنة ١٩٦٨ ، ثم كتاب « الجولاج » لسولتيتن الذي لا يزال يؤثر في هذا الاتجاه أقوى تأثير .

تلك هي الأحوال التي مهدت لنشأة هذه « الفلسفة الجديدة » فلنأخذ الآن في بيان اتجاهاتها ولنبداً ببيان بعض اتجاهات ملهمها وخامها موريس كلاف .



عنها (بالدقة) . ولئن كان ساورتر قد فهم السياسة الشيوعية بفهم خاص فقد حلل له خصوم الأيس وقالوا عنه في مقال ظهر في مجلة « النقد الجديد » التي يشرف عليها ج . كنا J.Kanapa (المتوفى سنة ١٩٧٨) إنه « يشارك في النضال من أجل السلام » وكانت نتيجة هذا الاتجاه الجديد عند ساورتر أن انقطعت العلاقة بينه وبين مرلو بونتي الذي هاجم ساورتر في بحث كتبه في كتابه « مفاهيم الديالكتيك » (سنة ١٩٥٢) عنوانه « الغلو في البلية عند ساورتر » . لكن حدثين كبيرين وقعا في المعسكر الشيوعي سنة ١٩٥٦ دها ساورتر الى التخلي أو التحوك عن اتجاهه الجديد وهما : أولاً : التقرير الذي قدمه غروتشوف للمؤتمر الشيوعي العشرين وفيه كشف عن الجرائم المروعة التي ارتكبتها ستالين طوال حكمه . والثاني هو غزو الجيش الروسي للمجر وقضاؤه العنيف المروع على الثورة التي قام بها الشعب المجري للتحرر من العبودية والاستبداد في أكتوبر سنة ١٩٥٦ .

وكان هذين الحدثين أثرهما الكبير حتى في المناصرين للماركسية . فبدأ الانتشاق والتبرؤ في صفوفهم ، وإن كانت مواقفهم مبهمة مضطربة حتى قال عنهم مرلو بونتي Merleau-Ponty في مقدمة كتابه Signes « حين يستمع المرء الى هؤلاء الكتاب (المنتشين) يشعر أحياناً بالضييق فهم يقولون حيناً إنهم بقوا ماركسيين في نقط جوهرية ، ولكنهم لا يجدونها بالدقة ولا كيف يمكن للمرء أن يكون ماركسياً في بعض النقط » وحيناً آخر يطالبون بضرورة وضع مذهب جديد ولكنهم لا يكادون يتجاوزون في ذلك بعض الاقتباسات من هرقليطس ، وهيدجر ، وساورتر .

وكان من نتائج هذه البلية في معسكر الماركسيين أن ظهرت تأويلات جديدة للماركسية ونزعة اليسار بوجه عام أفضت الى عكس ماكانت تنادي به من قبل :

zine litteraire عدد سبتمبر سنة ١٩٧٧
ص ٥٧ .

ان كلافل يأخذ على سارتر - في هذا الحديث - أن تطوره التالي لكتاب « الوجود والعدم » لا يتفق مع هذا الكتاب « والهوتان بين كليهما تتعلقان بالأخلاق والسياسة . فمن اللحظة التي يقرر فيها أن النية الأساسية نحو الآخرين هي نية الكراهية وشهوة الأذى (السادية) فليس ثم وسيلة للثور على جماعة محررة لبني الانسان » . واعتقد أن سارتر اليوم يسبيل إعادة النظر في رأيه في الآخرين (ماهو لغيره) الذي عرضه في كتابه « الوجود والعدم » ووصفه للنظرة المستلبة المحجرة ، ونظريته في الحب بوصفه شيئا للغير (أي النظر الى الغير على أنه مجرد شيء لا ذات واعية) حتى في الملاحظة ، وأيضا تلك الصفحات الثرية التي وصف فيها اللغة بأنها هي الأخرى أداة لسحر الآخرين . . . إن « الوجود والعدم » عمل رائع في ذاته لكن ليست له علاقة بالتطور الثوري عند سارتر . . . لقد كان من الممكن أن يبقى الكتاب « الوجود والعدم » عملا رائعا غاليا لفيلسوف سيظل نصف يائس ونصف سادي : لكن سارتر تخلفه دائما الأخوة والكرم والأمل » (الحديث نفسه ص ٥٨) ماذا يريد إذن كلافل ؟ أنه يريد حركة روحية ، لكن هذه الروحانية ليست مجرد ازدهار وبنية فوقانية وجميع موجود ، بل هي - إنجابيا أو سلبيا - الأساس المختار لكل حضارة مكتوبة منذ قريتين وهي ثمرد لما هو روحي ، يعود ليتنعتش مواقف جديدة ، وتسلالات جديدة ، وغدا يوجد توكيدات جديدة . ومن الذي يرى فيهم الأمل لبعث هذه الروحانية ؟ إنهم أولئك الذين سيكيلون أقصى الضربات للماركسية بعد أن يكونوا قد عاشوا جميعها محتوي على الأقل » (الموضوع نفسه ص ٦٠) .

يقول كلافل شارحا تطور أحواله الفكرية « ينزع من اليأس بوصفي فيلسوفا ، شاهدت الأمواج المتوالية التي زحزحت بها السوربون : من فرويدية وماركسية وسارترية . . الخ ، هذه الحملة التلقيفية التي ذاب فيها هذا كله . وكنت لا أزال أحمل لسارتر إعجابا شديدا جدا ، ومن هنا نشأ حزني أمام كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » لأنه تخلى فيه دون رحمة من وجوديته ووضعها بين أيدي الماركسية . لكني تركت المعاصرة تمر خلال هذه الموجات من العقائد الفطرية التي كانت خطرة بقدر ما كانت تسمى نفسها نقدية .

« وإني لأذكر ثاما نقطة تحول ، في هذا الزمان ، تحدثت فيها بأخسرة مع ج . ت . ديزانتى J.-T.Desanti وهي اللحظة التي كنت انتظر فيها بلهفة شديدة ظهور « نقد العقل الديالكتيكي » حوالي سنة ١٩٦٠ وإن كان لم يحدث مع ذلك إلا ضجة أقل من تلك التي أحدثها كتاب رجل مجهول وهو كتاب « تاريخ الجنون في العصر القديم » . وأذكر أنني أبدت آنذاك هذه الملاحظة وهي أن « نقد العقل الديالكتيكي » ادعى انه يمثل جماعا من العقلية لصالح تحرير بني الانسان - لقد أراد سارتر أن يكون في هذا الكتاب بالنسبة الى ماركس بمثابة كنت وهيجل معا - بينما كتاب « تاريخ الجنون » (لميشل فوكو Michel Foucault) هو أول كتاب يبرهن - استنادا الى وثائق - على أن العقل أداة للسيطرة على الناس واستبعادهم . . . نعم إن « تاريخ الجنون » ليس نقدا جديدا للعقل المحض - كما ستكون كذلك الصفحات من ٢٢٠ حتى ٣٦٠ من كتاب « الكلمات والأشياء » (لميشل فوكو أيضا) - كأنه يلقي خلال الشك والاعياء والظن على العقل في نفس الوقت الذي حاول فيه سارتر أن يجعل العقل شاملا عيضا » (من حديث لوريس كلافل في « المجلة الأدبية -Maga-

والباقى ناتج هذه العادة . يجب أن نطبق حل ماركس صيغة ماركسية . لقد قال : « سيسقط الدين مثلاً تسقط الغشاة ، كلاً بل سيسقط الماركسية كما تسقط الغشاة » (ص ٦٩) .

وكيفى كلالل في بيانه لوجوب إسقاط هذه الغشاة التي هي الماركسية فيقول إن ماركس بوصفه مفكراً للثورة - سواء كان مادياً دياكتيكياً أو بنياً أو ظاهرياً - قد انتهى ثاماً وصغى ونجاوزه الفكر . لكن بقي أمران خطيران ينسبان إلى الماركسية وهي أنها (١) أداة ممتازة للتحليل ولتفسير الوقائع الاقتصادية والاجتماعية ، (٢) وأنها أداة ممتازة للنقد . وسأجيب كلالل بعنف شديد هاتين الدهورين مستنداً إلى ما أدت إليه من « جولاج » وأفلاس حيثما طبقت .

ويعتقد كلالل أن « الجولاج » (وهو معسكر الاعتقال الرهيب في سيبيريا) موجود في داخل ماركس نفسه ، وينشأ عن جوهر الماركسية وليس تطبيقاً خاطئاً لها أو انحرافاً عنها أو مرحلة طارئة . يقول « ولا أقول هذا لأن ماركس كان يتنبأ بقيام تنظيم للدولة من شأنه أن يفسطرها إلى إنشاء الجولاج وإنما أقول إن جبروتية الجولاج موجودة بالضرورة في ميثاق ماركس التاريخية . إذ عنده أن الاشتراكية لن تتحقق على شكل خطوات تدريجية ، بل على شكل ثورة ، وإنما ليست تقلداً بل هي نهاية الزمان ، وسيحدث للانسان - المستلب اجتماعياً ووجدانياً بفعل الملكية - أن يسترد جوهره استرداداً كلياً ومباشراً ، وذلك بإلغاء هذه الملكية . فلنأقول إن هذا التصور المصيري الذي فيه يسترد الانسان جوهره ويمود إلى نقطة الابتداء قبل السقوط في غطية الملكية . . . من شأنه أن يولد - بالضرورة وشرعاً - في نفس الاشتراكي ثقلوا مصيرها وزمناً على نحو يجعل أقل اصطدام أو انحراف أو حتى

ثم جدت أن وصل سوليتسين Soljentsyne إلى أوروبا الغربية فخصصت له مجلة « نويل أوسرفاتير » Nouvel Observateur عدداً خاصاً بعنوان « مرحباً بسوليتسين » . ومن بين مقالات هذا العدد مقال لالت للنظر بقلم جلوكسمان Glucksmann عنوانه « الماركسية تجعلنا صبا عمياً » .

يقول كلالل في وصف هذا الحادث « لقد كان ذلك حدثاً خطراً ، أدهشني لكن بوصفه أمراً جديداً معترفاً به . لقد كان ذلك هو العلامة . وبعد ذلك بضعة أشهر أتم جلوكسمان كتابه « الطاهية وكل الناس » وفي نفس الوقت أيضاً قال في برنار - هنري ليفي Bernard Henry Levy إن في بلادك ماويين سابقين ألفا كتاباً سميجك كثيراً ، ثم أحضر لي كتاب « الملك » تأليف لردو وجامبييه Lardreau et Jambet يد أي لم أهم أي واحد من هذين الكاتبين . كل ما هنالك أنني سبقتها بقليل بنوع من الوجدان ، وكنت أول من استطاع أن يتعرف في هذين الكاتبين اتفاقهما مع ما سبق أن عرفته منذ ٣ مايو سنة ١٩٦٨ . . . وطبعاً ساعدتها بقدر الطاقة لكنها كانتا سيفرمان من دولي أنا . . . وأمام هذين الكاتبين يعتقد كل الأيدولوجيين وكل أولئك الذين استمسكوا بالأيديولوجية أن « مايو » (ثورة مايو سنة ١٩٦٨) قد ولدت بطة . أما أنا فعل العكس من ذلك أعتقد أن هذين الكاتبين أصدق برهان على الطاقة الانتاجية لـ مايو سنة ١٩٦٨ . إنها ثورة فلسفية وعودة للفلسفة لعملها ثورة ثقافية وعملاً دون إفراط في الإيجاب ولا إفراط في السلب » (ص ٦٠) .

ماهي هذه العوة في نظر كلالل ؟ إنها عودة الله وعودة الروح ، وإن كنت أفضل الآن (أن اسميها) عودة العلوم أو بالأحرى : عودتنا الذاتية الانسانية .

الاسم لأول مرة في يونيو سنة ١٩٧٦ ، أطلق أحد زمعاتهم وهوبرنار هنري ليفي في عدد خاص من مجلة « الأنباء الأدبية » *Les Nouvelles Littéraires* (١٠ يونيو سنة ١٩٧٦) دوسيه بعنوان « الفلاسفة الجدد » ويندرج بينهم خصوصا : جان ماري بنوا ، جان بول دوليه ، ميشيل جيران ، كريتيان جاميه ، جي لهرودو ، فرانسواز ليفي ، فيليب نيمو ، ثم يتصلدهم برنار هنري ليفي ، وغالبيتهم كانوا يدورون حول سن العشرين لما اندلعت ثورة مايو سنة ١٩٦٨ في فرنسا . فما هي الخصائص الجامعة في هؤلاء ؟

أولا : تجديد الميتافيزيقيا أو البحث في الوجود بوجه عام .

يقول في ذلك برنار هنري ليفي : « تجديد الميتافيزيقيا لأول مرة منذ زمان طويل يعود الى وضع أسئلة بسيطة .. أسئلة ميتافيزيقية تقليدية : السؤال عن العلاقة بين النفس والجسم (جاميه ولهرودو) السؤال عن الشهوة واللذة « جان بول دوليه » وجان ماري بنوا يعود - في سبيل إيجاد هذه الميتافيزيقيا أو بعثها - الى هيرقليطس ، وأفلاطون ، وإسبينتس *Leibniz* . ويحاول دوليه أن يسير في أثر هيدجر فيبحث في الوجود معتمدا على اللغة ابتغاء العودة الى الأصل « في الموضع الذي فيه يبرز الفجر والانحلال في متفتح الوجود » .

(دوليه : « موت هيدجر » المجلة الأدبية العدد رقم ١١٧ أكتوبر سنة ١٩٧٦) .

ثانيا : نزعة دينية مسيحية تحمل عمل المادية والثورة الثقافية ، وهذا الجانب هو الذي يتجلى فيه خصوصا تأثير موريس كلالل على النحو الذي أوضحناه منذ قليل .

مخالفة في المجتمع الذي يصير اشتراكيا بمثابة فضيحة وأمر كارثي يؤديان إما الى الانقياد الداخلي لهذا العالم ، والخارجي بعد قليل - أو إلى الارهاب الذي لا يرحم من أجل سد هذا الشرخ . وإنه لمن جوهر الماركسية ودعوتها الى استعادة الطبيعة الانسانية (الى ما قبل نظام الملكية) أنه لا عفر ولا مغفرة في الساعة التي لم تعد فيها « عطيشة » (الملكية) ويكفي أن يقرأ المرء النصوص الماركسية خصوصا ما كتبه ماركس في شبابه ان اشتراكته إعادة لطبيعة الانسان في نفسه (كما يتصورها ماركس) . فأي انحراف عن الاشتراكية هو تشويه لطبيعة الانسان ، وهو الرعب المطلق الذي لا جواب عنه الا بالرعب المطلق للقضاء عليه . ذلك هو المبدأ التاريخي الميتافيزيقي للجولاج « (ص ٦٢) . ويقول بعد ذلك : « إن الماركسية كلها تسمى الى الجولاج القاسي أو الرقيق » (ص ٦٢) ، ويشير الى ما قاله كل من بوكوفسكي وزيونوف .

ويربط كلالل بين نزعة وروح سقراط : روح التساؤل الذي يبدو أنه لا يعرف . وخلاصة رأيه أنه لا بد من « عودة الروح بكل قوة » لا بد من العلم الذاتي الانساني الذي ينتج ذلك النشاط المحرر الذي أدعوه فكرا بدون تصورات منطقية مجردة . سيمود المرء الى التفكير . لكن التفكير هاهنا مأخوذ بمعناه الأكثر جدلية ، المعنى الأصح في الوقت نفسه المولود ميلادا متواضعا جدا . لا أهمي إعادة وضع الأمور موضع التساؤل ، وتجديدها قبل أن تمر عن نفسها في فلسفة منتظمة على قاعدة « (ص ٦٤) .



ولنمض الآن الى هؤلاء الفلاسفة الجدد « اللذين احتضن حركتهم موريس كلالل : لقد أطلق هذا

لكن ليس معنى هذا أنهم اعتنقوا سياسة اليمين ، كلا ، لقد طلقوها هي الأخرى . يقول كلافان : « لست أعشى من أن يستردني اليمين ، لأن هنا اليمين نفسه قد صار يزحف على بطنه تماما أمام ذلك اليسار » (مجلة «التوفل أوسرلاتر» ١٣/٥/١٩٧٤) . ويقول جاميه ولاردو « الشأن عندنا ليس التغلب على اليمين لأنه ليس من المؤكد أننا نريد سيديا من اليسار » (المجلة الأدبية مايو ١٩٧٦) .

سايما : وهم يتفقون جميعا في أنهم أصبحوا بخيبة أمل هي التي دفعتهم إلى تلمس هذه « الفلسفة الجديدة » . بعضهم خصاب أمهاتهم في السدين ، مثل نيمو Nemo ، فراخ إلى إيجاد مذهب جديد يتناسب مطاعه الجديدة .

ب - وبعضهم خاب أمهاتهم في الماركسية والمادية وكل ما اهتزت به ثورة مايو سنة ١٩٦٨ وتردد بين مرشدين ثائرين متضاربين عديدين . فمثلا جاميه ، كما يقول عنه زميله نيمو « انتقل بسرعة من مجلة Tel Quel إلى دريدا Derrida إلى التومسير Althusser ثم إلى لينين ثم إلى ماو ، ثم إلى من يدهي يوحنا الافسوسي ، وفي كل مرة كان يحرق من كان يعبد قبل ذلك بثلاثة أشهر . ولقد رأيتُه يفعل هذا ، ذلك لأنه يضطرم بوجودان عاشق للحقيقة » (« الأنباء الأدبية » في ٢٣/١٢/١٩٧٦) .

ويقول دوليه Dollé عن نفسه إنه آمن بماركس لكنه لم يظفر منه بما توقعه . لهذا خاب أمه . وإلى قول مشابه ذهب فرانسواز ليفي ، التي اندلعت في السياسة لتغير العالم « لكن ما حدث لم يتفق تماما مع ما انتظرت منه » (« كارل ماركس : تاريخ بورجوازي ألماني » ص ٧) .

كلهم إذن كانوا فرانس خيبة الأمل ، حتى إن أحدهم وهو جيران Guerin مجّد الوهم فقال « إن

ثالثا : إنهم ورثة ثورة مايو سنة ١٩٦٨ في فرنسا ، إذ يرونها الأصل في الاستثناء لكن الاستثناء وقع . لقد صار » . (دوليه : « الرغبة في الثورة » مجموعة ١٠/١٨ ص ١٧) .

لقد أراد جان ماري بنوا أن يقرأ ثورة مايو من خلال كتاب ديكرات : « مقال في المنهج » أي من خلال الشك الديكارتي يقول : « إذا كان لا بد من تحديد محل فلسفي للحركة التي نجمت ، في شهر مايو ، في زهرة كل تركيب المجتمع الفرنسي ، فلن أقترح محلا لها الشك الديكارتي » (جان ماري بنوا : « ماركس مات » ص ١٣ مجموعة « أفكار » عند الناشر جاليمار في باريس) .

رابعا : إنهم جميعا خصوم للماركسية ، بعد أن كانوا قد اعتنقوها فترة من الزمان . وقد رأينا كيف فصل كلافان القول في هذا الموضوع .

خامسا : وهم يطالبون بالافلات في التصور السياسي للعالم ، لأن « جوهر السلطة هو السلطة المطلقة » (موريكس كلافان في حديث نشرته جريدة La Croix في ١١/٦/١٩٧٦) . ولي هذا رد فعل ضد « التزام » سارتر ومن لفت لفته .

سادسا : وهم يحملون بخاصة على اليسار ، لأنه أدى حريشا سيطر - إلى الجولاج ، أي إلى معسكر الاعتقال لكل من يطالب بحقوق الإنسان وحريته وكرامته . يقول جاميه ولاردو : « لم يعد اليسار سياسته لقد وحل في التكنولوجيا » . والشكل النهائي لكل هذا ، وحقيقة اليسار هي أرغيسيل الجولاج كما لاحظ جلوكسمن بحق » (« المجلة الأدبية » مايو سنة ١٩٧٦) .

(٨) فرانسواز بول - ليبي :

(٩) « كارل ماركس :

« سيرة حياة بورجوازي ألماني » .

وقد ظهرت هذه المؤلفات كلها عند الناشر جراسيه Grasset في باريس (باستثناء ما ذكرنا لها ناشراً آخر) أما والداهم الروحي ، موريس كلاللي ، فنذكر له الكتب التالية :

أ - « ما هو نولستب ؟ » عند الناشر فلاماريون ١٩٧٠

ب - « ما أومن به » عند الناشر جراسيه .

ج - « نحن جميعاً قتلناه » ، هذا الدهو سقراط » ، عند الناشر Seuil ١٩٧٧ .

د - « الله هو الله » ، يحق اسم الله » .

وكل هذه المؤلفات هي من أكثر الكتب رواجاً في فرنسا ، لما فيها من تحد ولما لأسلوبها من جرأة ورشاقة ولغة لجة ، ولما أثارتها من هجمات بالغة العنف ، والفحش في الألفاظ والشتم من جانب خصومها .

ويمكننا تلخيص الأفكار الرئيسية في هذه الفلسفة الجديدة على النحو التالي :

(١) ضد طغيان العلم الكلي :

تهاجم هذه الفلسفة الجديدة الزعرة الى تعجيد العلم الكلي الذي يهدى السيطرة على كل شيء والمعرفة بالمطلق . ويهدى أنه بالمعرفة يمكن تحويل كل شيء . وترى أن الفكر ليس له أن ينتظر شيئاً من العلم . والدليل على ذلك في نظرهم أن العلم يتكيف مع زمانه ومكانه . ويستشهدون ما هنا بما بينه أستاذنا كويريه Koyre من أن العلم اليوناني غير العلم الحديث . والقول العلمي عند أرسطو غيره عند جاليليو . والمعرفة

الرغم أنها كان ، يجعل المرء يحيا ، يجعله يؤمن بالحياة » (جيران : « نيتشه ، سقراط بطولي » ، ص ١٨٣) .



وبعد عرض هذه الآراء المشتركة بينهم يحسن بنا أن نذكر مؤلفاتهم :

(١) جان ماري بنوا :

أ - « الثورة البنائية »

ب - « ماركس مات » عند الناشر جاليمار » ، « استبداد العقل المنطقي » ، سنة ١٩٧٥ الناشر Minime

(٢) جان بول دوليه :

« راحة فرنسا » ، كراهية التفكير (عند الناشر Hallier سنة ١٩٧٦ .

(٣) ميشيل جيران :

« رسائل الى فولف »

« نيتشه : سقراط بطولي »

(٤) كريستيان جامبيه :

« دفاع عن أفلاطون » ، سنة ١٩٧٦

(٥) كريستيان جامبيه وبي لردو :

« الملك » ، سنة ١٩٧٦

(٦) برنارد هنري ليبي :

« البربرية ذات الوجه الانساني » ، سنة ١٩٧٧

(٧) فيليب نيمو :

« الانسان البنائي »

الشديد الحماسة ، العاصر الوجدان . وهم لهذا يتعلقون به ويسعون لاكماله ، وإن أدى بهم ذلك إلى نوع من الغموض مثل تمجيد اللامعقول ، والتطلع إلى المعلو « لأنه في التجربة الرائعة للمعلو يمكن للقول اللامعقول أن يسمح بوصفه رسالة » . (نيمو : « الإنسان البتيباوي » ص ٢١٨) . وأشدنهم إيماناً وحديثاً عن الايمان هو فيليب نيمو Philippe Nemo وذلك في كتابه « الإنسان البتيباوي » ومما قاله « إن الإنسان بوصفه روحاً هو المعاصر للعلو الذي يخترقه . إنه ابن الله » (الكتاب نفسه ص ٢٣٤) . وهذا الايمان يستند إلى الوحي « لأن الوحي حقيقة مطلقة ، بيد أنها لا تكون ميسورة إلا اذا عشتها » كما قال موريس كلافل (« ما أؤمن به » ص ٣٠٧) .

الرياضية القديمة تختلف عن المعرفة الفزيائية الرياضية التي وصل إليها العلم الحديث . وقد ارتبط تقدمهم هذا للعلم بتقدمهم لما ركس باعتباره هو الذي دعا إلى ما سماه بالاشتراكية العلمية .

(٢) ضد التاريخ والنزعة التاريخية :

« إن التاريخ ، كما يقول دوليه ، هو في أساسه منطق للنظام . لا شيء يتغير لأن المستقبل ليس هو إمكان الممكن . بل هو امتداد سلسلة من الأمور المحتملة » . (كراهية التفكير ص ٦٤) . ومنطق النظام يردنا إلى الدولة « وليس ثم تاريخ إلا للدولة » (للموضع نفسه) .

(٣) مع الايمان :

وهنا يظهر تأثير كلافل بكل وضوح ، وهو المؤمن



بحث في الأصول والجماليات (١)

تجويد

البحث في إشكالية الخطاب الروائي العربي من الصحية يمكن . ذلك أن يجعل الاستنتاجات التي سنتهي إليها في هذا المقام متداولة ، كما إن الخوض في بعضها أضفى ضرباً من العبث . إلا أن جدوائية خوض الممارسة بشي في العمق عن رغبة الفصل وتأكيد الممكن . دون ترك الأبواب مشرعة للتضارب الذي لن يفقد في خاتمة المطاف نحو الرأي الأوحده . وإنما توزع وتشقت وجهات النظر .

هل إن ما أروم تأكيد به في هذا المقام جهد متواضع لا يدعي كونه ملزماً لكل فرد . أو كائن مثقف . خاصة وإن البحث في مجال كهذا يؤدي إلى اغفال جوانب لها أهميتها . وخصوصياتها ، أنه مجال التشعب . حيث تفقد إمكانية الفعل والاقرار بذلك من المستحيلات . ثم إنني لست ضد تراثنا ولا بالدعوة للغرب . وهذه محاولة لموضع ذاتها في سياق محاولات عدة . ؟

ضبط الإشكالية

إشكالية الخطاب الروائي العربي

صمدون نور الدين
« المغرب »

يتحدد ضبط إشكالية الخطاب الروائي العربي من خلال أفئتين . أفق يستند في مزاعمه وادعاءاته على حضور الرواية في الفكر والتراث العربيين . من ثم لمهي ليست بالوافدة عن الغرب . والمتكأ الذي يركز عليه يتلخص في الأشكال الأدبية التراثية التي حملت الصبغة القصصية الروائية ، وطبعاً ضم هذا الأفق ثمة تباين في هذه المزاعم . ويذهب في الاقرار إلى كون الرواية

(١) من بحث طويل يتصل حتى بالشكل الذي نلزمه هذا القسم الأول لا غير

يزدهر فيها أو يبدل على البعض بكونه ولد ونشأ فيها - قد أخذت العديد من فنونها وعلومها عن العرب ليس غير .
وبذلك فحق فن الرواية والقص أخذ عن العرب .

إن هذه النظرة الضيقة تنطلق من تعصب واضح الملامح والصفات للعرب ، فالفن يمكن أن يزدهر عندنا ، كما يمكن أن يزدهر عندهم . وذلك حسب الظروف ومقتضيات التواجد . فمن الأكيد أن العرب عرفوا حضارة لها أهميتها . طالت مختلف المناسحي الفكرية والعلمية حيث ازدهر الشعر والنثر والمقامة ثم أدب الرحلة . وكل هذه الأشكال التعبيرية لم تكن لتشي بنشأة الرواية وفن القص كما سنرى . وإنما تضمنت بعض الخصائص التي يميلها الفن الروائي والقصصي . إذ مجرد المقارنة بين ما ظهر في الغرب . وما ادعى العرب أنه يمثل ذلك . ستقف على مفارقات تؤكد حتى مستوى التباين بين فن الرواية عندهم وما ساد في تراثنا العربي على أساس أنه كذلك . إلا أن هنالك ملاحظة جديرة بالاعتبار أيضا ، ويتعلق الأمر بكون بعض الروايات الغربية استفادت مما ظهر لدى العرب من أشكال تعبيرية عملت على تطويرها . من ثم أنمرت جهودها الفن الروائي في كينونته الحالية لكن الجزم بكون هذا الشكل ذاته توفر لدينا لضرب من التأكيد على المستحيل .

فالفكر والأدب حيوا وجد يتطلب الظروف المواتية لظهوره ومن بينها التحول الاجتماعي خاصة ان الانتقال من طور لأخر دلالة على موت مرحلة ويزوغ أخرى . والا فماذا ستقول عن الشكل الغربي الذي كتب به العديد من الأدباء العرب ، وإلى الآن حيث بدأت تختصر في ذخيراتهم فكرة الانتعاق والخروج من أسر هذا الشكل كما سيأتي معنا . . .

العربية غربية الصفات واللامح . حيث يتم تجديد بداية الرواية العربية بظهور « زينب » لـ « محمد حسين هيكل » .

أما الأفق الثاني من الاشكالية فيتجسد في رغبة البحث عن شكل فني عربي للرواية العربية ، إذا ما أشرنا لكون الذين يتزعمونه قد مارسوا كتاباتهم الحكائية والروائية سابقا اعتمادا على الشكل التقليدي . إذن هو تيار يجرب متكنا على التراث العربي خاصة ما تمت بصلة مباشرة إلى أشكال الحكوي والقص . فنحن أمام أفقين :

● أفق الإشارة إلى كون الرواية - كفن - موجودة في التراث العربي : وينقسم إلى تيار مؤيد لهذا المنحى . وآخر يعمل على الوقوف ضده عبر تأكيد غربية هذه الرواية .

● أفق فنية التعبير الروائي : ويتفرع إلى تيارين بدوره : تيار يعمد إلى الشكل التقليدي قصد بلورة أطروحته الفكرية . وتيار يهل من معين التراث العربي في أشكاله الحكائية والقصصية .

فمن خلال الأفقين سنعمل على تشرية هذه الاشكالية .

تجديد

أسالت فكرة وجود الرواية وفن القص في التراث العربي حيرا كثيرا . ذلك أن ثلث من الباحثين العرب يذهبون إلى القول بوجودهما في مختلف الأشكال التعبيرية كالشعر والمقامة وأدب الرحلة . إذ لا يعقل - حسب منطقتهم - أن يكون الأدب العربي خاليا من فن الرواية والقص بينما الأدب الأوروبية تزخر بذلك . من ثم ألفت كتب في هذا المنحى ، وراحت تدافع عن وجود الفن المشار إليه في تراثنا . خاصة وأن أوروبا - التي

ملاحم فن القصة في التراث العربي :

يرى بعض الباحثين العرب بأن فن القصة قديم ، ارتبط في ظهوره بلبالي السمر . حيث كانت الجذبات يقعن بوظيفة القص على الصغار . ويذهب آخرون الى كون فن القص بزغ في الجاهلية حيث دارت أطروحاته حول الحروب : « داحس والغبراء » « الفجار » « كلاب » و « ذي قار » بالإضافة الى ما يتعلق بأخبار السحرة والكهنة ، وما أنه كذلك فإن الغاية منه دفع المقاتلين لحوض الحروب ، وبث روح العزيمة واليقظة فيهم .

يقول الباحث « محمد سيد محمد »^(٢) : « فقد كان القصاص في الجاهلية يصحبون المقاتلين يحرضونهم على القتال ويحسونهم »

أما من حيث الشعر فإن الوقوف أمام نماذج من الشعر الجاهلي نجعلنا نحس بأن الشعر يشككي بعض مغرته . وذلك في قالب شعري قصصي له أهميته ، على أن هذا لم يكن بطول القصيدة الجاهلية ككل . وإنما كان يشكل غرضاً من أغراضها المتعددة . ما دام البعض يرى فيها مائدة الطعام المختلفة الأصناف . فامرؤ القيس في وصفه لرحلات الصيد ذكر زمن الرحلة ومكانها والغاية منها . وبالتالي وصف الأشواط التي قطعها . ليتنقل بعد ذلك الى غرض مغاير .

ومع عجم الاسلام اعتبر القصص القرآني نموذجاً لفن القص في التراث العربي . حتى إن الدكتور « محمد أحمد خلف الله » ألف كتاباً في هذا المجال « الفن القصصي في القرآن الكريم » هذا الذي أثار ردود فعل

كبيرة جداً لما اتسم به من آراء جريئة ، فالقصة ككل تعتمد فنية معينة ، وفنياتها يتداخل فيها الواقعي والتمثيلي والمتوهم . في حين أن القصص القرآني ليس محاله الخيال أو الوهم ، وإنما غايته التزام الحق والدفاع عن القيم الاسلامية النبيلة حتى يتسنى أخذ عبرة وعظة مما جرى وحدث . وبالتالي فإن كانت القصة من إبداع المبدع الانسان ، فلا يمكن أن يتساوى فعل الله عز وجل مع فعل البشر ، من ثم نؤكد مستوى التباعد بين القصة في القرآن . والقصة الفنية التي نعرفها بين الوصف والمداية والتأثير الفني .

يقول باحث هو « عبد الكريم الخطيب »^(٣)

« ان القصص أحد الأساليب التي حملها القرآن ليحاج بها الناس ، وليقطعهم عن الجدل والمحاكمة شأنه في هذا شأن ما جاء في القرآن من أساليب الاستدلال والمناظرة والتعجيز والوعيد والتهديد . . »

ويرى الدكتور « الطاهر مكي » بأن ما جاء به عمر بن أبي ربيعة في العصر الأموي من حيث وصف المجتمع يقارب ما يبدعه « احسان عبد القدوس » من روايات وهي مقارنة لا تستند في جوهرها الا على جانب الرصد « الوصف » . في حين أن العمل القصصي والروائي لا ينضج على عنصر واحد هو الوصف . ثم إن القصة في الشعر غيرها في مجال النثر . فالشعر يوجز ويكتف باللمحة بدقة وصمت . في حين أن فن القصة والرواية يصعد الى سبر أغوار الذات الانسانية . بغية كشف معانيتها وأحاسيسها كذا تجلياتها .

يقول « عبد الفتاح كيليطو »^(٤)

(٢) لمجلة العربية للمعلوم الاسلامية جامعة الكويت المجلد الثاني عشر للعدد الثالث خريف ١٩٨٣ بحث « بين قصة الأنبياء والقصة الخيرية » .

(٣) نفس المرجع السابق

(٤) كتاب « الأدب والفن » عبد الفتاح كيليطو دار الطليعة بيروت

« النثر يعني التشبث والتبعض ، والنظم يعني الترابط والتماسك »

وأذكر في هذا المقام بأن العقاد أورد بيتين من الشعر معتبرا أنهما يغنيان عن رواية كاملة وذلك من حيث التكثيف والدلالة . نفس ملاحظ لدى أحد الشعراء العرب^(٩) حل أي لا أسم الرواية والقصة بالبعد عن شعبن الأسلوب والتكثيف والدلالة ، لكن التحليل من حيث السرد يبدنا بالنفس الطويل : « نجمة أغسطس » ، « البحث عن وليد مسعود » ، « عالم بلا خرائط » ، « بدر زمانه » وغير ذلك . وبذلك فالوظيفة التي تؤديها القصة والرواية ليست تلك التي تؤديها القصة في الشعر اذ حتى في الشعر الحديث نلمس سمات الحكيم والقصص في أكثر من نموذج .

وللملاحظ بالنسبة لما جئنا على ذكره أن البحث في هذا الباب لا يميزون بين القصة من حيث الفنية والجمالية وبين الأخبار المتداولة كتلك التي انتهت إلينا من الحجة الجمالية إذ أننا لا نشم فيها أدنى مقياس لجمالية النص القصصي والروائي .

ويذهب البعض إلى القول بأن ما كتبه « الجاحظ » في « البخلاء » يشكل دلالة صريحة عن وجود فن القصص في التراث العربي . ذلك أن هذا الكتاب شمل أخبارا تتعلق ببعض البخلاء الذين ظهروا في عصر الجاحظ كما تم رصد صفاتهم والتحدث عن أفعالهم .

واختار « الجاحظ » لذلك أسلوبا أتبع على انتقاء

الكلمات مع الحفاظ على كلام العامة بمثل الطريقة التي نطقوا بها..

وإن كان كتاب « البخلاء » يقترب من فن القصة ، فإن ثمة بعض الخصائص التي أبعدته عن ذلك ، ومنها الاستطراد الذي نهضت عليه كتابات الجاحظ كاملة . وهو استطراد يبعد عن محتوى النص . أقول عن الحدث بمعنى الاستطراد لا يخدم النص المحكي ولذلك أسباب لا يتسع المجال لذكرها .

يقول « شوقي » ضيف « مستشهدا عن هذا الاستطراد بقوله لـ « كارادفو »^(١٠) :

« أن الموضوع عند الجاحظ ليس إلا وسيلة للاستطراد » .

أما لغة كتاب « البخلاء » فعلى الرغم من حسن انتقاء ألفاظها بقيت بعيدة عن حسن الجاذبية من حيث الأخيلة وتعلق الصور حيث يتداخل الواقعي بالمتخيل ، وفي كتابه « الفن ومذاهبه في النثر العربي » يرى « شوقي » ضيف « بأن الجاحظ من جملة الأدباء الواقعيين معتبرا أن الأدب لا يتفصل عن الواقع ، واصطلاح « الواقعية » من ثلة الاصطلاحات التي يشوبها انعدام التحديد والدقة . والدكتور « ضيف » ذهب في تأكيد رأيه استنادا على خاصية الوصف المتجسدة في كتابات الجاحظ . علما بأن الوصف لا يشكل الواقعية في متاهات الواضع والعريض ، ويقول الأستاذ « عبد الفتاح كيليطو » عن « البخلاء »^(١١) :

(٩) لقصصه الحارث بن حازم البكري يقول :

أجسوا أسرمم عشاه لنا أصبحوا أصبحت لهم خسوفه
سمن سمنام ومن عجيب ومن تصهناك حصيل خلال فاك رضاء

(١٠) كتاب « شوقي ضيف » ، « الفن ومذاهبه في النثر العربي » دار المعارف - مصر

(١١) كتاب « عبد الفتاح كيليطو » ، « الأدب والفراية » دار الطليعة بيروت .

ال جانب اعتمادها التفسير ، ذلك أن المحدثي
يضطر الى تفسير العديد من الأشياء تفسير الباحث ، ثم
إن الاطناب يضيف الى الموضوع المتناول عدة أشياء
لا تخلفه في شيء معين أيضا ، فإن الهدف من المقامة
تعليمي ليس غير . ثم استجداه بالفصاحة والبيان
(الكدية) ، وتعتبر « ألف ليلة وليلة » من النماذج
الحكاية في التراث العربي فاصلا كما يذهب البعض
فأرسي هندي . وهي تدور حول عدة قضايا ، كما أن
الحكاية الواحدة مركبة من عدة حكايات حيث تفقد
ليها وحدة التركيز الموضوعية الكاملة في النص القصصي
الروائي ، إذ الغاية من الحكاية البحث عن الخلاص .
الاستجداه أو الاستمرار في التواجد كما حدث لشهرزاد
مع شهریار ، حيث تقضي الحكاية الى الحكاية . فينعدم
عنصر الخوف . ويظل شهریار مشدودا الى شهرزاد .
الى سماع بقية الحكاية . يقول « عبد الفتاح كيليطو » في
« الأدب والغربة » :

السرد وليد توتر بين قوى وضعيف حيث يشد القوى
بمخناق الضميف ولا يجد هذا الأخير خلاصه الا بسرد
حكايته . أو حكاية أشخاص آخرين .

وبذلك فنص الحكاية لا يقوم عن رغبة في الحكى ،
وإنما عن سبب من أجله تنهض هذه الحكاية ، فانهدام
السبب لا يعطي حكاية ، في حين أن النص القصصي
الروائي يقوم على الانفصال - وتقديم الواقع في
تناقضاته ، أنه تمسرة لعدة أشياء في غيبة الخوف
والانكفاء . كما أن بعض حكايات « ألف ليلة وليلة » لا
تقدم مضمونا له أهميته ، وإنما نجده يدور حول علاقة
طرف عاشق بطرف معشوق ، أو ما حدث للسندباد في
رحلاته : علاقته بالتجار : علاقة التجار به وأحوال
سفره .

« انظروا مثلا كتاب البخلاء : الجاحظ لم يرسم
البخل ولا البخيل وإنما أعطى صورة لبعض البخلاء ،
وتبعنا لذلك نستطيع أن نقول إن شخصياته تمتاز الى حد
كبير بخاصيات فردية » .

أما المقامات فهي شكل تعبري ابتكره بديع الزمان
المحدثي وقبله ابن دريد . وتقوم على التمازج بين
شخصيتين : « عيسى بن هشام » ، « وأبو الفتح
الاسكندري » ، في حين أن مقامات الحريري تختار لها
كشخصيات : الحرث بن همام ، وأبو زيد السروجي ،
ومن حيث المحتوى فهي تضم العديد من الموضوعات في
ظل الموضوع الواحد . انها وكما يرى « كيليطو » جولة في
رحاب الاسلام . الى جانب كونها تقوم على التضمين
الشعري والالتباس من القرآن .

ويرى البعض في المقامات شكلا قصصيا . الا أن
مقارنتها بأي نموذج قصصي - كفيها كان نوعه - تفصح
عن عدة نقط لها أهميتها :

فمن حيث السرد تنهض المقامات على السند « ذلك
أن المحدثي من لحم ودم بينما عيسى بن هشام من ورق »
« والورق لا يخطب الدم » كما يقول عبد الفتاح ، ان
السند في المقامة لا يعود الى شخص متعارف عليه موثوق
به ، وإنما الى شخصية خيالية ليس غير ، ولغة المقامة
تتسم بالافراط حيث السجع والمحسنات البديعية ،
يقول المحدثي في المقامة الحميرية :

« هذه حمر كأنما اعتصرها من حلى ، أجداد جنى ،
وسربلها من القار بمثل هجري وصدى ، وديعة
الدور ، وخبيبة جيب السور ... »

ويقول « شوقي ضيف » :

« فالترصيع والتجميل هما غايته من عمله حتى
تستوي له طرق انشائية بلغة تروغ معاصريه ... » .

يقول « الياس خوري » :^(٨)

« في هذا النص لا وجود للقصة أو للبناء الفني إلا بشكل رمزي وغامض . فداخل حكاية - شهر يار وشهر زاد آلاف الحكايات التي لا تنضب بالحكاية الأولى إلا بشكل رمزي أي لا تنضب إلا لتفلت إلى تداعياتها المستمرة ، ويصبح الكلام ليس مجرد وسيلة اتصال بين الناس ، بل هو الاتصال بمشكلة الحياة والموت ، الكلام هو ذلك الاندفاع الذي لا ينتهي من أجل مواجهة الموت - يتحوّل إلى شكل آخر للرغبة ، ويمزج الرغبة بعلم الموت ، ! حتى نكتشف أننا في حياتنا العادية نصل إلى ما لا نستطيع الوصول إليه عبر شد النثر إلى اللغز في اختزاله من لحظات متتالية إلى تقطع يكسر وحدة المعاش » .

هل أن مؤلف « ألف ليلة وليلة » لا نثر له على اسم يجده كمشخص . كما هو الشأن في القصة والرواية ، وإنما ثمة ثلّة من الرواية يتكوّن ذات الحكايات . من ثم تولّد غياب التحديد الفعل للجلود أو الأصل ، فمن الادعاء بالأصل المهندي الفارسي - كما أسلفت - إلى العربي . وقد لعب تجاهل الأصل الثابت دوره في الإضافة لهذه الحكايات حسب الرغبة . فهناك من يضيف حكاية من عنده يختار مزجها بالشعر . وهناك من لا يحسن السجع فيضيف ما يسهو إلى لغة الحكايات ، وهذا من جملة الموائم التي أهلت « الياس خوري » لكتابة نص عن « موت المؤلف » خص به « ألف ليلة وليلة »

استنتاجات

يتضح من خلال الجرد لخاصة بالأشكال التعبيرية أننا أغفلنا الحديث عن بعضها ، لكن سمات

وخصائص هذه الأشكال تكاد تنطبق بصفة عامة على البقية ، وكما هو ظاهر فإن وجود فن القص والرواية بالشكل الفني المتعارف عليه لا يمكننا من إطلاق اصطلاح قصة أو رواية على نص تراثي ما . فالهدف من هذه الأشكال اتصف بصيغة الوعد من ناحية . كما أنه استهدف تعليم اللغة لمن لا يتقنها ، في حين اختاره البعض مطية للتكسب والاستجداء ، وبذلك ابتعدوا عن فنية العمل وخصوصيته التي تجعله كذلك وسقطوا في القصدية .

ومعظم النقاد العرب الذين اشتهروا في مختلف الأقطاب لم يتناولوا بالحديث هذا الفن من ناحية ، لأنهم يرون في العرب أمة دأبت على صناعة الشعر . فهو ديوان العرب بالنسبة لهم ، وأخرى لأن القصص كانت موجودة في الحياة العربية . إنها بالنسبة لهم أيام العرب التي لا تحتاج إلى حديث ، وبذلك انصرف معظمهم إلى « التنظير » للشعر وفق مصطلحات راجت في فترات متوالية . كاصطلاح « القحولة » على سبيل المثال .

وأثبت « يوسف الشاروني »^(٩) رأياً للمبتشرق « رينان » مؤداه أن العرب لم يعرفوا القصة إلا في القرن الثاني الهجري ، واستشهد المشرق على ذلك بـ « كليله ودمنة » لابن المقفع . هل أن سبب التأخر يعود أساساً إلى كون العقل العربي يميل إلى التجريد وليس التجسيم ، ثم إن البيئة الصحراوية لم تكن غنية بالمناظر الطبيعية ، كل هذا أدى إلى ضعف الخيلة في نظر « رينان » .

والواقع أن هذا الرأي يتسم بالضعف فالشعر العربي منذ الجاهلية إلى العصر العباسي يؤكد خلاف ما يعتقده

(٨) كتاب « المذكر المفقود » مؤسسة الأبحاث العربية بيروت

(٩) كتاب « القصة القصيرة نظرية وعملية » يوسف الشاروني سلسلة كتاب المثلث

السواء ، هذا التحدي الذي فرض ضرورة البحث عن بقطة أو نهضة كما يقال ، والبقطة تستوجب الاعتناق من الجاهز من الكائن بحثا عن الخلق كما حدث إبان النهضة الأوروبية لولا أن ما سقط في فخه العرب لا تمت بصلة إلى مشروع الخروج ، وإنما هو سقوط في الماضي بكامل الزواجب المتجلدة فيه ، إنها حيرة وإنكشاف حقيقي مازال يقرض ذاته حتى بعد الاستقلال ، يقول « محمد عابد الجابري » :^(١١)

« لقد وجد العرب أنفسهم عند بدء بظفهم في أوائل القرن الماضي - وما زال الأمر كذلك إلى اليوم - أمام نموذجين حضاريين : الحضارة الأوروبية التي كانت تحديا لهم - ثقافيا وعسكريا - المهماز الذي أنظفهم وطرح مشكل « النهضة » عليهم ، والحضارة العربية الإسلامية التي شكلت - وما زالت تشكل - بالنسبة لهم السند الذي لا بد منه في عملية تأكيد الذات لمواجهة ذلك التحدي » ، وبذلك فثلة الأنواع الأدبية لم تكن لتساند هذه البقطة والوهي ، وحتى إذا ساندتها فإن طابع المباشرة والتقرير ظل جاثيا يشبهه على النماذج الشعرية ، في حين أن المحاولات التي استهدفت بحث القلب القصصي الروائي : عادت لتنتع من معين التراث لا لتطويره . ولكن للكتابة على فراره مما أدى إلى ظهور عدة نماذج يرى فيها البعض السمات الروائية دون أن تكون كذلك ، أنها نهضة التفرقع في صلب الماضي لا الخروج من شرنقته نحو المستقبل .

يقول الجابري أيضا :

« وأن يكون الخطاب أي خطاب محكوما به » سلف » معناه أنه خطاب لا يرى الواقع كما هو لا يعبر عنه ، ولا

« رينان » ، فشمع « أمرو القيس » و « البحري » و « أبو تمام » وحتى « ابن زيدون » يعطي الدلالة على قوة المخيلة . وكما أشرت فإن الغاية قصصنا إلى الوعظ . . والتعليم والاستجداء دون إعطاء الاعتبار لبداع نص قصصي روائي .

والأشكال التعبيرية لملشأ إليها أفادت الغرب كثيرا ، ذلك أنها كانت بمثابة الركيزة التي اعتمدوا عليها في كتابة قصصهم ورواياتهم ، فلهضمهم هذه الأشكال خلق في ذاتهم التوق لتطويرها ، بل إن ملاحظتها تبدو واضحة في أكثر من نموذج غربي ، ونضرب مثالا على ذلك بحكايات « ألف ليلة وليلة » والتي ظهر على فرارها العديد من القصص والروايات : « ألف سهرة وسهرة » و « ألف ساعة وساعة »^(١٢) .

اذن تأثر الغرب بالعرب كائن ، لكن الغرب حين أبدع وأعطى وفق فنية دون قصد مستمد - فالغاية إحداث فن يعبر عنه السائد من قضايا ومشاكل . فن يوازي التحول الحاصل على صعيد البنية السياسية والاجتماعية ، وبذلك كان من القصة والرواية لا يتطلق من فراغ ، فعل مستوى القراءة تجد التراث العربي ، وعلى صعيد المرجع نجد الواقع الغربي .

الروائيون أخذ من الغرب :

لقد كان للتحول على صعيد البنية الفكرية والاجتماعية العربية أثره في البحث عن شكل تعبيرية له أهميته سواء في الفترة الاستعمارية حيث وجد الغرب أنفسهم في أسر الغرب الذي يتحداهم بفكره وقوته على

(١٠) مجلة قضايا عربية ، بحث خالد المصري ، أحمد محمد حطية ، العدد ١ ، يناير ١٩٨٧

(١١) كتاب « الخطاب العربي المعاصر » للدكتور محمد عابد الجابري ، دار المنظمة والمركز الثقافي العربي .

يعرف به ، وبالتالي لا يرى المستقبل الا من خلال « التنثال » الذي يقيمه في ذهنه لـ « السلف » الذي يستكين اليه بلى يستسلم له ، فهو إذن خطاب وعي مستلب :

لسانمذاج الابداعية التي ظهرت في مطلع القرن التاسع عشر لن تخرج من إطار التراث نحو بحث شكل للتعبير يتماشى واليقظة على السواء ، بل إن الأهداف التي رامت تأكيدها هي ذاتها التي تعرفنا عليها ونحن بصدد الحديث عن ملامح القصة والرواية في جلدرو الأدب العربي في معنى أن سيطرة التيار التعليمي الوعظي ظل حاضرا كما كان سالفًا « فرفاعة الطهطاوي » في « تلخيص الابريز » في تلخيص باريز « الذي يرى فيه الباحثون النموذج الروائي لم يكن كذلك ، انه حديث في الوعظ والنصيحة وفي الرغبة الكامنة وراء بث العلم والتعليم ، الى جانب كونه يتطرق لجغرافية البلد (باريس) وطبيعة الحكم من حيث القانون ، الشيء الذي يوضح أن الهدف من كتابته لم يكن روائيا على الإطلاق ، انه عبارة عن بحث أو تقرير أشياء لا تتوافق نهائيًا مع طبيعة الرواية من حيث الفن . . يقول الباحث « عبد المحسن طه بدر » (١٢) :

« . . . فان كتاب تلخيص الابريز يتميز بأنه يفقل العناصر الروائية اغفالًا تامًا » فالشرط الروائي في مكوناته ينهض لتأكيد الفن ، وذلك طبعا لا يتأتى الا بذكر العناصر الروائية المستوجب توفيرها ضمن النص وهذا الغياب نفسه يجسد في « عيسى بن هشام » و « للمويلحي » الذي انقل شكل المقامة مؤكداً نفس الأهداف السابقة .

لذا فالتصور الذي انطلق منه سواء « فرفاعة الطهطاوي » أو « المويلحي » تصور مؤداه إعطاء المعرفة بهدف التثقيف ، وليس كتابة نص روائي له جماليته وخصوصياته .

يقول نفس الباحث :

« . . . فحولاء الرواد الأوائل لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدمون الى قرائهم رواية ، وإنما كان هدفهم تعليم هؤلاء القراء وتثقيفهم » .

وتشير الى أن في هذه الحقبة ظهرت عدة روايات أوروبية لها أهميتها فمن ناحية عكست مستوى التعبير عن التحول الاجتماعي الذي اعتري المجتمع الأوربي ، كما أعربت عن فنية أهمها التطرق لنثر هذه العلاقات الاجتماعية كما يرى « لوكاش » في حديثه عن الرواية كامتداد للشكل الملحمي .

وبما أن ثلة من المثقفين قد هاجرت نحو الغرب بحثا عن المعرفة أو لأهداف أخرى ، فقد كان لا بد من حدوث تأثير يس هذه الثقافات البسيطة . . يس فيها حساسية التعبير ، كل هذا أعطى الشراة الأولى للرواية العربية . . فكانت في ١٩١٤ « زينب » لمحمد حسين هيكل ، وهي رواية أثارت سيلا من الاختلافات حولها وكذلك حول مضمونها الا أن الاجماع أقر اعتبارها فائحة الفن الروائي العربي . . يقول « بطرس الحلاق » و « لسان أغلبية النقاد : (١٣)

« « زينب » هي إذن الرواية التي يعتبرها النقاد بالاجماع - أو يكاد - باكورة الرواية العربية الفنية » ويقول « صبري حافظ » : (١٤)

(١٢) كتاب الباحث « عبد المحسن طه بدر » تطور الرواية العربية الحديثة »

(١٣) مجلة « الآداب » ١٩٨٠ عدد ٢ - ٣ ، خاص بالرواية العربية الحديثة

(١٤) « قصور » ، عدد خاص « النقاد الأدبي والمعلوم الاستاذة »

للمؤلف نفسه ، ويدور المحور الثاني على يؤس الحياة في الريف الذي ينشأ عن إنكار المجتمع الريفي لحاجات القلب البشري ووقوفه موقفا متصلبا من الحب وصدمة الاعتراف بشرعيته ، أما المحور الثالث فيدور حول التعبير عن حب المؤلف لوطنه وأعجابه الكبير بجمال ريف بلاده ، وينجح « هيكل » في روايته حين يستطيع التوفيق بين هذه المحاور الثلاثة ، ويفشل حين يحفظ كل موضوع من هذه الموضوعات بوجوه المستقل ، ويعجز عن التوفيق بينها جميعا .

وان كان « بطرس الحلاق » قد اعتبر إجماع النقاد حول « زينب » كبدية للرواية . . فإنه تسامح عن أفراد من قيمتها معتبرا بأنها ليست من الرواية في شيء بل دليل حالها الروائي غير المستقل ، ثم عدم تنامي مواقف شخصياتها ، إلى جانب كونها عكست قيم الغرب الفردية ، والواقع أن هذا التحاصل اكسى صبغة أيديولوجية خالصة ، إذ أن ما جاء به « طه بدر » يتسم بالكفاية لردعه ، و « زينب » ليست الرواية الوحيدة التي عكست قيم الغرب ، وإنما ثمة العديد من الروايات العربية كذلك ، خاصة أن راسمالية المجتمع الأوروبي تعني الفردية ، وتتاصرشت ، ومثله في موقفه قاص روائي مصري شاب « عبده جبير » .

يقول الأول : « بطرس الحلاق » (١٦)

« فلا تمتاز زينب قطعاً لا باستقلالية عالم الرواية ، ولا ببناء الشخصيات ، ولا بتكامل مختلف العناصر ، ولا بالمقدمة والحركة . »

« إنها رومانسية غربية مسقط على واقع مصري »

ويقول الثاني « عبده جبير » (١٧)

« فقد زعمت رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل في العقد الثاني من هذا القرن مكانة عدد كبير من الروايات والروائيين الذين رسخت أهميتهم منذ بدايات القرن . . . »

ولقد أثارت عدة تساؤلات لها أهميتها ، فالمؤلف اختار في البداية وضع اسم « صلاح مصري » عوض اسمه الحقيقي والذي لم يكتبه إلا في ١٩٢٩ بعد طبع الرواية من جديد ، كما أنه لم يشر إلى عمله باعتباره رواية وإنما : « مناظر وأخلاق ريفية » ، ولعل السبب في كل هذا كما يرى « عبد المحسن طه بدر » يعود إلى كون محمد حسين هيكل ، ويحكم وسطه الاجتماعي ، ومعارضته لجنة للحاماة ، خاف على سمعته ومكانته إلى جانب كون موضوع الرواية يتعلق بقصة حب . علما بأن وضع المرأة لم يكن بالوضع الجيد ، بل إن « هيكل » اعتبر تحف القصة والرواية عائد إلى تحف المرأة أساسا ، أما بواضت التأليف فتجسدت في الارتباط بالواقع المصري ومقاومة الأثر ثم الخنين إلى مصر في ديار الغربة . وأرى أن الباعث الثالث أكثر أهمية حيث يرمي إلى التأثير بالأدب الفرنسي - بالذات المنزع الرومانسي - أما أطروحة النص وأهدافه فيختصرها « طه بدر » فيما يلي : (١٨)

« وكان لمحاولة « هيكل » في روايته تحقيق أكثر من هدف أثره في أن روايته تدور على أكثر من محور ، أما المحور الأول فيدور على قلق المؤلف وضياحه الذاتيين وعجزه عن تحقيق أمله في علاقة حب ناجحة ، ويظهر هذا القلق والعجز مثلا في شخصية « حامد » المثقف ابن صاحب الأرض الذي يعبر في الرواية عن شخصية

(١٥) كتاب « عبد المحسن طه بدر » السالف الذكر

(١٦) ورد في « بطرس الحلاق » و « محمد برادة » في الألبان للنشر إليها سابقا

(١٧) أما « عبده جبير » لجواب ربه ضمن حوار ألقته « المصداق » ٢٢ / ٢٣ مارس ١٩٨٤

« فأنا عندما أقيم رواية زينب لمحمد حسين هيكل - وأنا أرى أنها ليست رواية على الإطلاق ، بل هي صورة ريفية » .

وأورد في خاتمة هذا المقام رأياً للدكتور « محمد برادة » :

« وبهذا اختلفت التأويلات فان الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة في أشكالها ومضامينها من الرواية الأوروبية ، لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في تلك الصورة العاسمة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق التناجح نفسها » .

استنتاجات

ما يمكن الانتهاء اليه بصدد الرواية كفن أخذ عن

الغرب هو أن النماذج التي جاءت في مطلع النهضة لم تكن لتمثل الا التراث العربي في تعليميته ، فهي لم تعمل على التطوير ، وإنما الإبقاء والاتباع عوض الإبداع ، في حين كان الغرب قد مضى خطوة الى الأمام بالفن القصصي والروائي ، وبذلك كانت « زينب » فاتحة باب الرواية العربية ، فالشكل الفني السائد حالياً لا يدل على أن الرواية العربية تطورت بطريقة الكتابة التي عرفتها نماذج النهضة وإنما وفق الشكل الغربي الذي اعتمدته أكثر من كتاب روائي وقاص عربي ، ثم إن البحث السائد حالياً عن شكل مغاير إنما يعكس الضيق بالشكل الغربي ، كما يعكس على الصعيد الاقتصادي والسياسي رغبة البحث عن الذات بغية التواجد الفاعل عوض الاستمرار في التبعة .



يمكن النظر إلى الخيال بوصفه مفهوماً أساسياً في شبكة المفاهيم التي تتكون منها أية نظرية أدبية ، كما يمكن النظر إليه بوصفه فاعلية أساسية في أية ممارسة إبداعية للأدب . ولكن الخيال - المفهوم يتجلى في كل نظرية على نحو مغاير ، ويتحدد على أساس من العلاقات الوظيفية التي يؤديها داخل النظرية ، كما أن الخيال - الفاعلية يتجلى بعمليات متباينة ، لا يمكن فصلها عن العلاقات الوظيفية التي تنطوي عليها كل ممارسة إبداعية ويبدو الأمر - من هذا المنظور - وكأن النظر إلى الخيال لا بد أن ينطوي على قدر من الازدواج على نحو يصبح معه الخيال - في مستوى للنظر - أقرب إلى أن يكون قاسماً مشتركاً عاماً ، لا تحل نظرية أدبية من تقدير أهميته ، أو تحل ممارسة إبداعية من إظهار فاعليته، ويصبح الخيال - في مستوى آخر - أقرب إلى أن يكون خصوصية مفهومية ترتبط بالنظرية التي نتحدث عنها أو ننتهي إليها ، أو ترتبط بالممارسة الإبداعية التي نتأملها أو نعانينا . وإذا كان الخيال - في المستوى الأول - يأخذ صفة الخاصية النوعية العامة التي تميز الأدب في مجمله ، أو في نوع من أنواعه - عن غيره ، فإن الخيال - في المستوى الثاني - يأخذ صفة الخاصية النوعية الخاصة التي تميز نظرية عن نظرية أو ممارسة عن ممارسة .

عن الخيال الشعري قراءة في أبي القاسم الشابي

جابر عصفور

في المستوى الأول ، لا يمايز مفهوم الخيال بين ممارسة إبداعية للشعر وممارسة إبداعية مغايرة ، بل يصل المفهوم بين مختلف أنواع الممارسة ، مجرداً منها قاسمها المشترك الذي يجعل الشعر فاعلية تخيلية ، أو يجعل الخيال خاصية نوعية ترتد إليها قيمة الشعر في جانب أو أكثر من جوانبه . ولن يختلف - في هذا المستوى - شاعر (إحيائي) مثل حافظ إبراهيم (١٨٧١ - ١٩٣٢) عن شاعر (وجداني) مثل أبي القاسم الشابي (١٩٠٩ - ١٩٣٤) رغم أن كليهما أبعد ما يكون عن الآخر نظراً

وممارسة . وإذا كان حافظ يصف شعر صاحبه شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) بقوله : (١)
تخذ الخيال له برأقا فاعتل
فوق السها يستن في طيرانه
ما كان يأمن عشرة لو لم يكن
روح الحقيقة ممسكاً بعنانه
هل للخيال وللحقيقة منهبل
لم يفسد السواد في ديوانه

يدرك بالحاسة الظاهرة ، ولم يتجاوزها إلى المعنى الذي تقوم به الحقيقة ويكون مبدأ لكاملها ، وهو التخيل في الشعر والمنطق في الإنسان ، فالروح التي يعد بها الكلام المنظوم من قبيل الشعر إنما هي التشابه والاستعارات وغيرها من التصرفات التي يدخل لها الشاعر من باب الخيال .

إن الخيال عند هؤلاء الثلاثة خاصة نوعية لا غنى عنها ، ولا سبيل إلى تجاهلها في إبداع الشعر أو تنظيره على السواء . ولكن ما أن نبداً في تأمل طبيعة هذه الخاصية عند كل واحد من هؤلاء ، أو الفاعلية التي تنطوي عليها في سياق عدد من الممارسة والتصوير حتى نتنقل من المستوى الأول لفهم الخيال إلى المستوى الثاني . وعندئذ نتجلى الخاصية النوعية العامة عن مغايرة حادة ، فصل بين ما يريده حافظ من « الخيال » وما يقصد إليه محمد الخضر حسين من « التخيل » ، ومنه فصل بين ما ينطوي عليه الخيال من معنى وقيمة عندهما وما ينطوي عليه من معنى وقيمة عند الشابي .

وتتجلى هذه المغايرة فيما نظهره الممارسة الإبداعية لحافظ والشابي - أولاً - من كيفية يعمل بها خيال كلا الشعاعين ، وفيما ينطوي عليه نظير الشابي ومحمد الخضر حسين - ثانياً - من مدى ما يصل إليه الخيال الشعري في الكشف عن لون متميز من المعرفة ، وما يترتب على هذا المدى من تحديد لوضع الخيال الشعري نفسه بين طرفي ثنائيات متعددة ، يتعارض فيها القلب مع العقل والروح مع الجسد ، والمثال مع الواقع والشاعر مع التراث .

فإن الشابي يصف شعره بقوله : (٢)
وما الشعر إلا فضاء
يسر بلادي وما يسر المعالي
وما يثير شعوري من خافقات خيالي
وليس بين القولين فارق في تأكيد أهمية الخيال ، في شعر شوقي أو شعر الشابي ، من حيث هو خاصية نوعية لا يقوم الشعر دونها .

ولن يختلف كل من حافظ والشابي - في هذا المستوى - مع ما أكده محمد الخضر حسين (١٨٧٥ - ١٩٥٨) الذي ذهب إلى أن جمال التخيل ، أعظم أركان الشعر ، وأن « الخيال » هو المبدأ الأساسي الذي يجب أن ينطلق منه تعريف الشعر ، ولذلك ألف أول كتاب نعرفه - في نقدنا العربي الحديث - هن « الخيال في الشعر العربي » (١٩٢٢) ، وافتحه بقوله : (٣)

و ذهب بعضهم في حد الشعر إلى أنه كلام
موزون مقفى ، وهذا مثل من يشرح لك
الإنسان بأنه حيوان باذي البشرة منتصب
القامة ، فكل منها قد قصر تعريفه على ما

(١) ديوان حافظ إبراهيم (دار الكتب ، القاهرة) ١/ ٩٣ .

(٢) ديوان أبي القاسم الشابي (بروت ، بيروت) ١٩٢٢ : ص ٦٢ : « بالإشارة إلى الصلابة في الفن .

(٣) محمد الخضر حسين ، الخيال في الشعر العربي (القاهرة ١٩٢٢) ص ٤ .

إلى الحقيقة المعقولة . وما أكثر ما نسمع - داخل سياق هذا المنظور - شيئاً قريباً عما ذهب إليه المنطوقي (١٨٧٦ - ١٩٢٤) عندما قال^(٤) :

« إن الخيال غير المرتكز على الحقيقة إنما هو هبوة طائرة من هبوات الجو ، لا تهبط أرضاً ولا تصعد سماءً » .

قد يشابه السطح الظاهري بين دلالة « التحليق » في أبيات حافظ الشابي خصوصاً حين يتحول الشعر - في أبيات الشابي - إلى « قضاء يرف فيه مقالي » ، ولكن هذا التشابه قرين المستوى الأول من فهم الخيال ، فإذا قرناه بالمستوى الثاني انداح هذا السطح الظاهر في سياق عمده ، يؤكد حركة المحلق في هذا الفضاء الشعري ، بل حريته التي يؤكدها الشابي بقوله^(٥) :

« إن روح الشاعر حرة لا تطمن إلى القيد ولا تسكن إليه ، حرة كالمطائر في السماء ، والموجة في البحر ، والشيد الهائم في آفاق القضاء حرة فسيحة لا نهائية » .

وتؤكد الصلة بين « الشعور » و « خافقات الخيال » في أبيات الشابي . ويرى القلب في الصبغة الاستمارة و « خافقات الخيال » بعلاقاتها المضممة التي تجعل حركة الخيال « خففاً » للقلب ، وعلاقاتها الظاهرة التي تجعل « خافقات الخيال » ثورة من ثورات « الشعور » ، وكما يندو الخيال قرين الشعور - في هذا السياق - يتجاوب « الخيالي » مع « الروحي » متجاوب القرين مع القرين ، ويتناثر الخيالي - في الوقت نفسه - مع « العقلي » و « المادي » تناثر التقيض مع التقيض ، فيندو الخيال - في آخر المطاف - قرين نوع متميز من المعرفة يسمو على المعرفة العقلية والحسية على السواء .

ولذلك تؤكد أبيات حافظ التوازن بين طرفي ثنائية الخيال والحقيقة وما يتجاوب معها من ثنائيات أخرى في شعر شوقي الذي :

يملي عليه عقله وجنته
ما ليس ينكره هوى وجدانه

ويتخذ هذا التوازن معناه المحدد في علاقات تصويرية لسياق أوسع ، يتحول فيه « الخيالي » إلى مجرد كساء براق يعرض « الحقيقي » عرضاً مؤثراً فحسب ، وعلى نحو لا يكشف فيه الخيالي عن حقيقة خاصة به ، بل يندو صفة من صفات تخليق لا يتساعد عن « روح الحقيقة » الخارجية التي تعقل كل حركة من حركات الخيال ، فتشد تخليقه إلى أمراس العقل والصنعة والتقاليد .

وإذا مضينا في تأمل أبيات حافظ - داخل سياق هذا المستوى من النظر - لاحظنا أن الخيال « براق » يعتليه من يستخدمه ليظهر معلقاً فوق السها ولكن البراق مجرد أداة لا تقود من يستخدمها في التحليق أو تنديبه بذاتها فلا بد من قوة أخرى ، خارجية ، تتولى الهداية والتوجيه . وإمكان السقوط أو الغلو إمكان قائم ، محتمل ، في كل حركة للتخليق لا سبيل إلى تجنب عثرته إلا بالتمسك بمنان العقل أو « روح الحقيقة » . إن هذا التمسك - وحده - هو الذي يوازن بين الخيال ، « والحقيقة » كي لا يطغى أحدهما على الآخر ، فيصل الشاعر إلى هלוسة المجنون مع غلو الخيال ، أو جفاف الفكر مع طغيان العقل . وخير الشعر - من هذا المنظور - ما توازن فيه التقيضان ، فيملي العقل ما يؤديه الوجدان ، ويملق الوجدان بما لا ينكره العقل ، لتظل الحقيقة المعقولة مشوبة بالخيال ، ويظل الخيال مرتكزاً

(٤) راجع لصاحب هذا البحث ، الخيال المتفل - دراسة في نقد الآداب ، مجلة الآداب ، بغداد نوفمبر ١٩٨٠ .

(٥) أبو القسم صمد كز ، آثار الشابي (المكتب التجاري ، بيروت) ص ١٦١ .

بها الشاعر إدراكه النادر للمشابهة البديعة من ناحية ثانية .

والمسافة قريبة كل القرب بين براعة الصنعة في التخييل - عند محمد الحفص حسين - وبراعة السبك التي يخلو بها التخييل نفسه كسواء خارجياً للمعنى ، أو صورة لغوية مستقلة عن مادتها ولاحقة عليها . والمسافة قريبة - بالمثل - بين أثر هذه البراعة وما يؤديه القياس المنطقي الخادع ، إذ يقصد بكليةها « اختلاب العقول ومخادعة النفوس » . ويصل بين براعة الصنعة وأثرها قاعدة نفسية مؤداها « أن من عادة النفس الارتياح للامر تشاهده في زي غير الذي تمهده به » والتخييل يأتي النفس من هذا الطريق « فيعرض عليها المعاني في لباس جديد ويجعلها في مظهر غير مألوف » (٦) .

والملاقة وثيقة - من هذا المنظور - بين مصطلحات أساسية تتكرر في كتاب محمد الحفص حسين عن « الخيال في الشعر العربي » وأول هذه المصطلحات يقترن بالنشاط الإبداعي الذي يقوم به الشاعر ، وهو عملية « التخييل » التي تصل بين المدركات والصور التي تحتويها الذاكرة ، ليصوغ الشاعر منها وبها الشكل البديع للمعنى . وثاني هذه المصطلحات يقترن بالأثر الذي يحدده الشعر في القاريء ، وهو عملية « التخييل » التي يؤثر بها « سبك » الشعر على انفعالات القاريء ، فيوجه استجاباته إزاء موضوعه . ونقطة الوصل بين « التخييل » و « التخييل » وأصل نشاطهما عند الشاعر والغاريء على السواء هي « المخيلة » وتلك هي « القوة النفسية » أو « الملكة » التي تمكن الشاعر من استمادة صور الذاكرة فيتسم عملها بصفة « الاستحضار » ، أو تمكنه من التركيب الجديد للصور فيتسم عملها بصفة

وكما تتقارب أفكار حافظ إبراهيم ومحمد الحفص حسين ، فيما ينطوي عليه « جمال التخييل » من قيمة يتقارب كلاهما في النظر إلى الخصوصية الأدائية لعملية « التخييل الشعري » نفسها وذلك على أساس من علاقات تصورية لسياق أوسع ، يصل بينهما كل الوصل ويباعد بينهما وبين الشابي كل البعد . ولا يتباعد - في هذا السياق - ما أفاده محمد الحفص حسين من عبد القاهر الجرجاني وابن سينا في تحديد المعنى الذي تنصوم به حقيقة الشعر عما أفاده حافظ إبراهيم من « جماعة المنطق » في تحديد الشعر ، خلال تقديره ديوانه الأول (١٩٠١) ولا يتباعد في هذا السياق أيضاً - ما قصد إليه حافظ إبراهيم عندما وصف شوقي بأنه « واسع الخيال » والرافعي بأنه « وافي الخيال » (٧) عما يقصد إليه محمد الحفص حسين بعبارات من مثل : « هذا خيال واسع » و « هذا تخيل بديع » ذلك لأن كلا الاثنين يقصد إلى أن للشاعر « قدرة على سبك المعاني وصوغها في شكل بديع » (٨) .

وما يرمي إليه محمد الحفص حسين بسبك المعاني أو « صوغها في شكل بديع » - داخل هذا السياق - هو الوصل بين التخييل وكيفية « الإبانة » عن المعنى في بلاغة عبد القاهر وشراحه . وإذا كانت « الإبانة - أو البيان » - قرينة التعبير عن المعنى الواحد بطرائق متعددة من حيث وضوح الدلالة عليه ، تشبيهاً واستمارةً وكنايةً ، فالتخييل - عند محمد الحفص حسين - عملية نفسية تحدث أثرها بالبلغة في إطار « البيان » لكنها تتجاوز التوضيح إلى التزين وتصل بين التأثير والإقناع وتتفاضل وسالفاً على أساس من درجة الإيحاء في مخيلة القاريء من ناحية ، وعلى أساس من براعة الصنعة التي يصوغ

(٦) الخيال المفضل ، سبق ذكره .

(٧) الخيال في الشعر العربي ، ص ١٢ .

(٨) للمصدر السابق ، ص ٦٩ .

هو « الذي يرده العقل »، ويقضي بعدم انطباقه على الواقع، إما على البدئية... أو بعد نظر^(١) كما يقول محمد الحضر حسين، أو عبد القاهر، أو ابن سينا، بلا فارق يذكر. وينطوي المفهوم - ثالثاً - على أساس نفسي يقضي - بدوره - إلى نظرية في المعرفة والأخلاق على السواء. ذلك لأن التحليل كالتحليل كلاهما فاعلية خاصة بهذه « القوة التحليلة » وهي قوة تتوسط حائرة - في تراثنا الفلسفي (العقلاني) - بين الحس والعقل : يناوئها الأول (الحس) ليندو بها من الغريزة فيصبح تحليلها إنشأً أخلاقياً أو معرفة زائفة أو هلوسة تعريفية، ويكبح جماحها الثاني (العقل) فترتدع به أو تمتددي بنوره، ليصبح تحليلها مثقلاً يزغرف الحقائق الثابتة التي يعرفها خاصة العقلاء بالاستدلال، ويحسن الاخلاق التي يقرها الحكماء بالبرهان.

والأسس السابقة، تمهيداً، هي ثلاثة من أهم الأسس « الاحيائية » التي تفردت عليها الرومانسية العربية بكل أجنحتها (جماعة « الديوان » و « المهجر » و « أبولو »... الخ) التي ينتمي إليها أبو القاسم الشابي. ولذلك لن يرى الشابي - في الخيال - تابعاً يزغرف الحقائق التي يتوصل إليها العقل بحسن « السبك » أو براعة « الشكل »، بل يرى فيه نشاطاً لاسمى ملكات النفس وهي « الشعور » أو « القلب ». ولن يرى الشابي إخيال - ثانياً - بوصفه هادياً يجذب إلى الإثام كما تجذب الفراشات إلى النار لتتحرق بها، بل يراه طائرأ سماوياً يخلق صوب الحقيقة المطلقة للنور الإلهي، كما لو كان يعود إلى أصله الذي تولد منه. ولن ينطوي الشابي - ثالثاً - على هذا التوجس الإحيائي التراثي من الجوانب الداخلية لئلاسن ليكبها بعنان العقل الذي يوجه حركة الخيال بل تتحول هذه الجوانب

« الابتكار ». وإذا كان الشاعر يعتمد على هذه القوة في عمله فإنه يعتمد عليها في إشارة القاريء، ذلك لأنه يترجمه إلى غميلة القاريء، فوثيرها على نحو يؤدي بهذا القاريء إلى انفعال يقضي به إلى استجابة وتزوع إلى فعل مقصود من قبل. ويصل بين هذه المصطلحات كلها - على أي حال - مصطلح « الخيال » وهو مصطلح يستخدمه محمد الحضر حسين على سبيل التوسع، لينقله عن أصل معناه القديم المحدد عند الفلاسفة - من أمثال ابن سينا - ويحصل منه - تمثيلاً مع العصر - مصطلحاً عاماً يشمل كل جوانب النشاط النوعي للشعر، من منظوري التخيل والتحليل، أو الإبداع والتلقي - لو شئنا مصطلحاً أقرب إلى عصرنا.

ولكن الخيال هذا المصطلح المعصري العام - يظل مفهوماً متميزاً في كتاب محمد الحضر حسين، ذلك لأنه يظل متطوياً على خصوصية محددة في سياق أدبي وفكري عدد. أعني سياقاً يصل بين شعر محمد الحضر حسين نفسه وشعر البارودي والوصافي اللذين يستشهد بنماذج لها وله في كتابه، وأعني سياقاً يصل بين مفهوم « الخيال » - في الكتاب - ومفهومه الذي يبدأ من النماذج الفكرية والأدبية في عصر الإحياء ليتهي عند أصولها الأولى في التراث. ولذلك ينطوي المفهوم - عند محمد الحضر حسين - على أساس بلاغي يصله بعبد القاهر صلته بصناعة « البيان » بكل ما تنطوي عليه هذه الصناعة من ثنائية يتدابر فيها « السبك » أو الشكل البديع « مع المعاني » أو « الأفكار » التي يمكن أن تقوم مستقلة بذاتها، وينطوي المفهوم - ثانياً - على أساس منطقي، يوصل بين الخيال وثنائيته « التخيل / التصديق » التي تمحدد أنواع القياس في المنطق، ليصبح « التخيل » من الكلام - أو القياس -

(١) المصدر السابق، ص ٨٠٧.

ولن نتباعد عن الحقيقة لو قلنا إن مجموعة من العوامل الأساسية التي دفعت الشابي إلى اللقاء محاضراته الشهيرة التي صارت كتاباً عن «الخيال الشعري» مرتبطة بالمجموع على المفهوم الإحيائي لهذا الخيال؛ على النحو الذي صاغه به كتاب سلفه التونسي المتمصر محمد الحضر حسين. ولا شك أن هذه العوامل كانت تتجاوب مع مجموعة مقاربة من الدوافع؛ دفعت الشابي إلى تقبل التحدي، والتحدث في الموضوع الذي اقترحه «النادي الأدبي لجمعية قداماء الصادقية» عن «الخيال الشعري عند العرب» وهو الموضوع نفسه الذي كتب فيه سلفه الذي صار حصصاً عتيقاً للمدرسة الحديثة، في القاهرة، وواحداً من «رجعي مصر» فيها يصفه الشابي في إحدى رسائله^(١٠).

ولقد ألقى الشابي محاضراته عن «الخيال الشعري» في أمسية من الأماسي العاصفة^(١١) التي شهدتها «قاعة الخلدونية» في تونس العاصمة، في شهر شعبان (١٣٤٨هـ / ١٩٢٩م) أي في نهاية العقد الذي وصل فيه هجوم «المدرسة الحديثة» على «المدرسة القديمة» إلى ذروته بعد أن قدم أبناء المدرسة الأولى نماذج حاسمة من أدبهم في العقد السابق^(١٢). ولقد بدأ هذا الهجوم مع نشر كتاب إبراهيم المازني عن «شعر حافظ إبراهيم» (١٩١٥) - في العام نفسه الذي صدر فيه كتابه الحاسم «الشعر: غايته ووسائله» - وظل الهجوم يتصاعد طوال العشرينات، ابتداء من «الدويان» (١٩٢١) الذي شارك فيه العقاد المازني، ومروراً بمقالات طه حسين عن «القدماء والمحدثين» في «السياسة» - (١٩٢٢) وكتاب «الغربال» (١٩٢٣) ليخاتل

الداخيلية لتصبح أساس تمييز «الفرد الغد» الذي نادى به الرومانسية العربية لترد إلى تميزه الداخلي تبع الشعر والوحي والإلهام، وتصل بين هذا التبع وانطلاق الخيال.

وإذا كان «الخيال» الذي يتحدث عنه محمد الحضر حسين قرين هذه «المخيلة» التي قد ينتهي جوحها - في التراث الفلسفي الذي يعتمد عليه - إلى الجنون والهلوسة فإن «الخيال» الذي يتحدث عنه الشابي قرين هذه الطاقة الخلاقية التي تحدث عنها الشعراء الرومانسيون، والتي رأوا فيها السبيل الوحيد إلى اكتشاف الحقائق الروحية للإنسان والحقيقة المطلقة للعالم. ولذلك يتباعد «خيال» الشابي كل البعد عن السياق الذي يدور فيه «خيال» محمد الحضر حسين وحافظ إبراهيم وأقرانها، ليتقرن «خيال» الأول بصفة «الشعري» وتقرن الصفة نفسها بسياق آخر، هو نقبض للسياق الإحيائي ونفي^{١٣} له على السواء.

٢ - ١

وتتكشف العلاقة بين كتاب محمد الحضر حسين «الخيال في الشعر العربي» (١٩٢٢) وكتاب الشابي «الخيال الشعري عند العرب» (١٩٢٩) - من هذا المنظور - من نوع من التضاد الحاسم، هو ذلك التضاد الذي يواجه به «الحديث» «العصاة» القديم السائد، ليتحرر الأول من سطوة التقاليد التي يفرضها الثاني، فيؤكد هويته الجديدة التي تعد بالكشف عما لم يتم الكشف عنه.

(١٠) رسائل الشابي (تونس ١٩٦٦) ص ٤٦.

(١١) أبو القاسم الشابي - الخيال الشعري عند العرب (تونس ١٩٦٣) وراجع بوجه خاص تقديم زين العابدين السنوسي ص ١٣.

(١٢) يمكن أن نذكر - على سبيل المثال - بصور الديوان الأول لعيد الرحمن شكري في ١٩٠٩ و ١٩١٠ أثناء الفجر، في شادي، ١٩١٣ الديوان الأول لمباري والناشر لشكري، و ١٩١٩ الديوان الأول للعقاد، و ١٩١٨ والفرابي، و جبران - الخ.

والخيال ، وهي تنتم على المدرسة الحديثة أبها تستحدث في الأدب العربي فنوناً من البيان مشبعة بما في الروح الأجنبية وآدابها من طرائف التفكير والخيال والإحساس ، وهي تدعي أن ذلك لا يلائم طبيعة اللغة العربية ولا ينسجم على ما تسميه : الأسلوب العربي الصميم .

وأما المدرسة الحديثة ، فهي تدعو إلى كل ما تكفر به المدرسة القديمة بدون تحرز ولا استثناء ، هي تدعو إلى أن يحدد الشاعر ما شاء في أسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال ، وإلى أن يستلهم ما شاء من كل هذا التراث المعنوي العظيم الذي يشمل كل ما أدرسته الإنسانية من فن وفلسفة ورأي ودين ، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربياً أو أجنبياً وبالجملته فهي تدعو إلى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة ، وهي في كل ذلك لا تكاد تتفق مع المدرسة القديمة إلا في احترام قواعد اللغة وأصولها .

ومن اليسر أن نلاحظ - في النص - أن الخيال يمثل دوره اللافت في تمييز الشابي بين المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة . يتجلى ذلك في الحاح المدرسة الأولى على « الأسلوب العربي الصميم » الذي يقتصر بفسرود محدودة ثابتة « من التفكير والخيال والإحساس » وذلك على النقيض من المدرسة الثانية التي تتبذد الأسلوب الثابت لهذه الضروب ، فتعمل على أطرافها لتتمكن من التعبير عن أنغص العواطف المسترسمة ، والتي كان

نعمة ، وانتهاء بكتاب « في الشعر الجاهلي » (١٩٣٦) لعه حسين ، وقد نقضه محمد الحضر حسين في العام الحالى ، مفتتحاً نقضه بتصدير من مفتي السليار المصرية .

ولا شك أن أمثال هذه الكتب المتلاحقة تمثل تصاعد مد و المدرسة الحديثة « في جوانبه النقدية المتعددة ، ونحوها إلى الهجوم العنيف على التيارات التقليدية الأدبية السائدة ويوازي تصاعد درجة الهجوم وتعدد جوانبه . في هذا المد - تصاعد موجة « المدرسة الحديثة » نفسها واندفاعها لتفجر كل الشواطيء الأدبية ، ومنها تونس ، على نحو تولدت معه موجة نشاط ، تدافعت محاضراتها في « النادي الأدبي لجمعية قداماء العبادلية » وتداخلت كتاباتها في مجلة « العالم الأدبي » التي أصدرها زين العابدين السنوسي .

ولم يكن من قبل المصادفة - والأمر كذلك - أن توجه إلى الشابي وأقرانه من أبناء « المدرسة الحديثة » في تونس - اتهم نفسها التي كانت توجه إلى طلائع هذه المدرسة في مصر أو المهجر - وأن تسبق محاضرة الشابي العاصفة لمحاضرة أخرى تذكر بعه حسين على نحو مباشرة فقد قامت فحجة . . . إثر مسامرة أسريء القيس التي أنكر فيها . . . المهدي وجود أسريء القيس (١٩) ، وأن يتولى محمد الحليوي الكتابة متصبراً للمعاد من كتاب الرافعي « على السقود » .

ويحدد الشابي الفارق بين المدرستين - في تقديمه ديوان « البينوع » لأحد زكي أبي شادي على النحو التالي (٢٠) . « أما المدرسة القديمة فهي تزعم أن (في) اللغة العربية مزاجاً خاصاً لا يسبح إلا ضروباً محدودة من التفكير والحس

(١٩) أبو القاسم الشابي ، مذكرات (إدار الفرنسية للشعر ، تونس) ص ٥٧ .

(٢٠) أبو القاسم الشابي ، ص ١٢٢ - ١٣٣ .

التي خلعتها الرومانسيون على الخيال وفي
النظرة الخاصة التي نظروا بها إليه .

ولقد كانت أفكار الرومانسية الانجليزية عن الخيال
- بوجه خاص - مبدولة للشاي في كتابات عبد الرحمن
شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨) وعباس العقاد (١٨٨٩ -
١٩٦٤) وإبراهيم المازني (١٨٩٠ - ١٩٤٩)
وغيرهم . وإذا كنا نلمح - بالقدر نفسه - صدى أفكار
كولريج (S.T. Coleridge 1772-1834) وشيلي
(P.B.Shelley 1792-1822) ووردزويث
(W. Wordsworth 1770-1850) ويسليك
(W. Blake 1757-1827) ومازلت . . . (W.
Hazlitt 1778-1830) وغيرهم من الشعراء والنقاد

الذين تساموا بالخيال في مواجهة العقل ، وقرنوا الخيال
بالحدس والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية . ولقد
صارت هذه الأفكار جانباً من تصور « المدرسة الحديثة »
للشعر . أعني التصور الذي يصل الشعر بالتعبير
الوجداني ، ويصل التعبير الوجداني بفاعلية الخيال ،
لتصبح هذه الفاعلية قريبة الإلهام والكشف من ناحية ،
وعلاوة على الشاعر الذي صارت نبياً من ناحية ثانية .

وإذا كنا نجد عند عبد الرحمن شكري صدى لتمييز
كولريج الشهير بين « الوهم » و « الخيال » ، ونجد في
كتاباته المازني صدى لأفكار شيلي ، أو نجد عند العقاد
تأثراً واضحاً بمازلت فلننا نجد عند الجميع إيماناً شبيهاً
بذلك الإيمان الذي دفع كولريج إلى أن يتصور الخيال
بوصفه قوة الإدراك الحية التي ينطوي بها الشاعر عمل
تكرار لفعل الخلق الأولي للأنا المطلقة للكون^(١٥) .

أديب الأمل لا يستطيع تصورهما وإدراكهما ، فضلاً عن
التعبير عنها وتفيح الحياة فيها^(١٦) . وإذا كانت المدرسة
الأولى تؤكد « التفكير والإحساس والخيال » بوصفها
عناصر ذات مواصفات ثابتة ، كأنها عمود شغل لا سبيل
إلى تغييره أو الخروج عليه ، فالمدرسة الثانية تنفي هذه
المواصفات وتخطم هذا العمود ، لتحرر التفكير
والإحساس والخيال ، فتؤكد حضور الشاعر الذي
« يشعر ويفكر » ، ويجاوبنا بالعطف والحس والخيال ،
وينسنا لحظة وجودنا المحسوس بما يخلعه علينا من جمال
الفن وصوره ، ويرتفع بمشاعرنا فوق دنيا هذا العالم
ويعتقده^(١٧) .

ويبدو الأمر - في هذا السياق - وكأن الشاي قد اختار
مفهوم « الخيال » واهياً بأهميته الحاسمة في أية نظرية أو
ممارسة للشعر ، وواهباً بأن إعادة النظر في هذا المفهوم
هي المطلق الأول في تجاوز التقاليد الإحيائية وتأسيس
ممارسة إبداعية جديدة ، تؤكد انطلاقاً « التفكير
والإحساس والخيال » . ومن الواضح أن قراءة الشاي
لأسانته من طلائع الرومانسية العربية كانت تؤكد وعيه
بالأهمية الخاصة التي ينطوي عليها الخيال في النظرية
الرومانسية ، تلك الأهمية التي جعلت ناقداً مثل موريس
بوروا يقول : (١٧) .

« إذا أردنا أن نميز خاصية بعينها تفرق بين
الرومانسيين الانجليز وشعراء القرن
الثامن عشر وجدنا هذه الخاصية في الأهمية

(١٥) المصدر السابق ، ص ١١٧ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٢١ .

(١٧)

— C.M.Bowra , The Romantic Imagination , oxford Univ. Press , London 1966 , p.I .

(١٨) على نحو ما نجد في مميزة للشعر بين « الخيال الأولي » والخيال الشعري ، راجع :

— Princeton Encyclopedia of poetry and poetics , princeton Univ press , 1974 , p . 74 .

يصادق عليه العقل « أوتحد بالفرائض ، فلا تنطوي على قيمة إلا « إذا لم تخرج عن دائرة التعقل »^(٢١) وكما يعارض الشابي المفهوم الاحيالي التراثي (القديم) للحيال في كتاب محمد الخضر حسين بالمفهوم الرومانسي (الحديث) يؤكد كتاب الشابي القيمة الروحية للحيال ، فقرأ في الكتاب جلا حاسمة من قبيل^(٢٢) :

« أريد أن أبحث في الحيال من ذلك الجانب الذي يتكشف عن نهر الانسانية الجميل الذي أوله لانهائية الانسان وهي الروح وآخره لانهائية الحياة وهي الله » .

« الحيال الشعري (هو) ذلك الحيال الذي يحاول الانسان أن يتصرف من ورائه حقائق الكون الكبرى ويتعمق في مساحات الحياة الغامضة » .

« الحيال الشعري لا يضطر إليه إلا من أراد خوض ظلمات الحياة وأنفاقها واستطلاع ما في خفايا النفوس من صور ورسوم ، لأن الحيال الشعري هو فنانوس الحياة السحري الذي لا تسلك مسالكها بدون » .

ان هذه الجمل دوال تشي مدلولاتها بالسباق المحدد الذي يتحرك فيه مفهوم الشابي ، عن الحيال فهي دوال تصل الكتاب بالنظرية الرومانسية للشعر ، وتنطوي على بعض ما تتضمنه هذه النظرية من أصول معرفية وميتافيزيقية لا سبيل إلى فهم كتاب الشابي دونها .

١ - ٢

يبدأ الشابي كتابه بتحديد رأيه في الحيال عبر نقاط

والفارق بين هذه الفكرة ودلالة بيت العقاد الشهير^(٢٣) :

الشعر من نفس الرحمن مقتبس .

والشاعر الفذ بين الناس ومن فارق يسر يصل بين الشعر والكشف ، ويصل بين الكشف وقدرة الحيال على الخلق . ويبدو أن هذا النوع من الآمان هو الذي يصل جماعة « اللديوان » بجبران خليل جبران^(١٨٨٣-١٩٣١) على نحو من الانحاء ، خصوصا في منطقة التأثير بأفكار شاعر مثل بليك كان له أثره الأوضح في جبران فيما يتصل بالآيمان بقداصة الحيال ، وما يؤكد هذا الآمان من عبارات حاسمة من قبيل^(٢٤) :

« ان عالم الحيال هو عالم الأبدية . إنه الصلح المقدس الذي يجب أن نتجه إليه بعد ذبول الجسد المادي . إنه عالم مطلق خالد ، بيننا عالم الطبيعة محدود زائل . وفي هذا العالم الخالد ، وحده ، توجد الحقائق الثابتة للأشياء التي نراها منعكسة في مرآة الطبيعة ، فنحن لا ندرك الأشياء في هيئاتها الأزلية إلا في الحيال الانساني الذي هو بمثابة الجسد المقدس للمخلص والكرمة الصانية للخلود » .

ولقد كان لهذا الآمان البالغ بالقيمة الروحية للحيال أثره اللافت في تكوين فكر أبي القاسم الشابي ، هذا التكوين الذي جعله ينفر من فهم محمد الخضر حسين لفاعلية الحيال ، بكل ما ينطوي عليه هذا الفهم من تهوين لشأن هذه الفاعلية التي قد يوصف بها « ما لا

(٢١) جبريل العقاد ، ديوان العقاد (القاهرة ١٩٦٧) ص ٤٧ .

(٢٢)

(٢٣) الحيال في الشعر العربي ، ص ٩ .

(٢٤) الحيال الشعري ، ص ٣٠ ، ٣٢ ، ١٠٢ .

ويبدو أن الفارق بين هذا الخيال - الوسيط الأول - وبين الخيال الذي يعول عليه الشاعر في عمله فارق في الدرجة فحسب (ولتذكر ما يقوله الشابي من « أن الانسان شاعر بطبعه ، في جبلته يكمن الشعر » ص : ٢٠) يضاف إلى ذلك أن الخيال الثاني بعيد للاندراك الانساني وحدته الاولى المتقدمة بين العوامل والأشياء ، ليصبح الكون كله نسيجاً حياً ، تتجاوب عناصره بلا انفصام أو انقطاع .

وسواء كنا نتحدث عن الخيال الأول أو الثاني فإن الوحدة التي يركدها كلامها هي التي تعطي للكون معناه المتصل الذي أوله لانهاية الانسان - وهي الروح - وآخره لانهاية الحياة - وهي الله . لكن هذا المعنى المتصل لا يظهر إلا من خلال العلاقات التي يكتشفها الخيال بين الكائنات والأشياء . إن هذه العلاقات هي التي تبرز معنى الائتلاف والاختلاف بين الأشياء والكائنات ، فتفسر الكون للانسان ليتعرفه ، وتفسر له تعرفه لينطقه أو يعبر عنه .

وما بين التعرف والتعبير - تنطوي فاعلية الخيال على ثنائية حاسمة ، تضم طرفين يكاد الشابي في صياغة مصطلح لها ، بل يتأبى عليه - في غير حالة - إدراك العلاقة المتبادلة بينهما . أما الطرف الأول فيطلق عليه الشابي « الخيال الشعري » أو « الخيال الفني » . وأما الطرف الثاني فهو « الخيال اللغوي » أو « الخيال المجازي » أو « الخيال الصناعي » والطرف الأول أقرب إلى فاعلية التعرف التي يفهم بها الانسان - بواسطة الخيال - « سرائر النفس وخفايا الوجود » وهو « هذا الفن الذي تندمج فيه الفلسفة بالشعر ويزدوج فيه الفكر بالخيال » (ص : ٢٦) . وهو خيال فني « لأن فيه تنطبع النظرة الفنية التي يلتقيها الانسان على الوجود » وهو خيال شعري « لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور » (ص : ٢٦) . أما الطرف الثاني فهو

ثلاث أساسية . تتصل أولها بضرورة الخيال من حيث وظيفته الأولية التي لا غنى عنها في الحياة الانسانية بكل أطوارها . وتتصل النقطة الثانية بما يتميز به الخيال البدائي من وحدة إدراكية لا انفصام فيها بين الروحي والمادي أو بين الشعور والفكر ، أو بين الحقيقة والمجاز . أما النقطة الثالثة فيتقسم فيها الخيال الى قسمين : « قسم اتخذ الانسان ليضعهم مظاهر الكون وتماير الحياة ، وقسم اتخذ لاطهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف » (ص : ٢٠) .

هذه النقاط الثلاث تمثل المهاد الذي ينبنى عليه مفهوم الخيال عند الشابي ، وإذا وصلنا هذه النقاط بغيرها من نقاط الكتاب ، بل بغيرها مما ينتثر في كتابات الشابي التي نعرفها ، اكتملت صورة البناء النظري للمفهوم ، بكل ما ينطوي عليه من جوانب معرفية وميتافيزيقية . وأول أبعاد هذه الجوانب المعرفية متصل بالمقدمة الأولى ، ويرتبط بما تنطوي عليه من تسليم بأن الخيال هو الوسيط الأول لكل إدراك انساني أو كل معرفة بشرية . قد يكون هناك فارق - في طبيعة هذه المعرفة - بين خيال الانسان الأول الذي يتميز إدراكه بوحدة لا تنفصل عناصرها وبيننا نحن الذين نقسم العالم إلى هذه الثنائيات التي يملؤها العقل . ولكن مهما اختلفت طبيعة إدراك العالم بيننا وبين الانسان الأول ، ومهما تزايد اعتمادنا على العقل فيستغل معرفتنا الانسانية مرتبطة بهذا الوسيط الأول للاندراك ومعتمدة عليه . ولا غرابة في ذلك فالانسان « مضطر إلى الخيال بطبعه ، محتاج إليه بغير رتبة لأن منه غذاء روحه وقلبه ولسانه وعقله » (ص : ٢٤) وسيظل الأمر كذلك ، « مادامت الحياة حياة والانسان انساناً » (ص : ١٨) فالخيال - من هذا المنظور - « حي خالداً لا ولن يمكن أن يزول إلا اذا اضمحل العالم » - قيساً يقول الشابي - أو اضمحلت المعرفة الانسانية - فيها يمكن أن نضيف مفسرين .

الرومانسية - من يقول يمثل هذا التعاقب ، أو يفصل بين فعل الخيال في التعرف وقعله في التعبير .

أما إذا قرأنا العلاقة بين هذين النوعين للخيال ، من منظور التعارض بين كتاب الشابي وكتاب محمد الحضر حسين ، فإن العلاقة نفسها تبدو في ضوء جديد مغاير ولتلاحظ أن الشابي يعمل الخيال الشعري أسبق في الوجود من « الخيال اللغوي » على نحو تبدو معه العلاقة بين النوعين شبيهة بالعلاقة بين « الحقيقة » والمظهر ، أو شبيهة بالتعاقب الذي يصل بين المحتوى الروحي للادراك والشكل المادي اللاحق الذي يحتويه . قد لا تختلف هذه العلاقة الثنائية في جذرها الشكلي - عن العلاقة المسألة التي تنفصل فيها المعاني عن ألقاظها وتسبقها في كتاب محمد الحضر حسين . ولكن القيمة التي يتصف بها كل طرف من طرفي الثنائية نفسها قيمة متعارضة بين الكتابين . وإذا كان التركيز في كتاب محمد الحضر حسين يتوجه إلى « التخيل » من حيث هو أداء لغوي متميز لمعان سابقة عليه ، فإن هذا التركيز يرد القيمة إلى المظهر المادي للمعنى أو شكله المخل ، وليس إلى المعنى ذاته أو محتواه المجرد . والحال على التقيض من ذلك عند الشابي ، ذلك لأن « الخيال الشعري » يرتبط بالادراك الروحي الذي يقع في النفس ابتداءً ، أما الخيال اللغوي - أو اللفظي - فهو قرين المظهر المادي أو الصورة الخارجية التي تنقل هذا الإدراك ، ولذلك تنطوي العلاقة بين الطرفين على نوع من الميراثية ، تتركز فيه القيمة على الطرف الداخلي الذي ينتمي إلى الروح والقلب والشعور. أما الطرف الخارجي فهو مجرد شكل لا قيمة له إلا من حيث هو عبوة للأصل ومظهر له . والمظهر في السياق الفكري الذي يتحرك فيه الشابي أحنى قيمة من الحقيقة التي يعكسها ، بل إنه قد يباعد بيننا وبينها على نحو يقلل من كمال توصيلها . ولذلك خصص الشابي الطرف الأول - من نوعي الخيال - بصفتي

أقرب إلى فاعلية التعبير التي ينطق بها الإنسان - بعون من الخيال - ما يؤرقه من شعور ، أو يصوغه بكلمات هي أعمج من أن تؤدي هذا الشعور لولا الخيال . ويحدد الشابي هذا الطرف بأنه ما يتخذه الإنسان « لظهور ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المؤلف » (ص : ٢٠) .

ولو قرأنا العلاقة بين هذين النوعين للخيال - في كتاب الشابي - على نحو لا يضع التعارض بينه وبين كتاب محمد الحضر حسين في الاعتبار ، فقد تنتهي - في حماس وصله بأسلافه الرومانسيين - إلى أن الصلة بين هذين النوعين صلة متبادلة ، وأن فاعلية النوع الثاني ليست إلا وجهها آخر لفاعلية النوع الأول منه ، وإذا كان « الخيال الشعري » - من هذا المنظور - هو تعرف الكون باكتشاف العلاقات التي تصل بين عناصره لتحديد معناه وغايته فإن « الخيال المجازي » ليس سوى فاعلية للأول على مستوى اللغة ، خصوصاً حين يبدل الخيال من علاقاتها المألوفة ، ويصوغ منها وفيها صورا جديدة ، تؤدي الشعور المصاحب لتعرف الكون وهناك ما يدعم هذا الفهم في كتاب الشابي ، خصوصاً حين نقرأ :

« والقسم الأول (الشعري) أقدم القسمين في نظري نشوءاً في النفس لأن الإنسان أخذ يتعرف ما حوله أولاً حتى إذا ما جاشت بقلبه المعاني أخذ يعبر عنها بالألفاظ والتراكيب » (ص : ٢٠) .

قد بلغت الانتباه هذا الفهم المتعاقب للخيالين عند الشابي ، وقد نقول أن كلا النوعين من الخيال وجهان لعملية آتية واحدة لا تعاقب فيها أو إقصام ، وإن أفعالها الحرة تتحرك في وقت واحد صوب اتجاهات متباينة لا تفقد تواصلها الآتي أو علاقاتها العضوية (وذلك هو ما يميز « الخيال » عن « الوهم » لو عدنا إلى تمييز كولردج الشهير). ولكننا لن نعدم - في السياق الأوسع للنظرية

وأي فائدة من بحث قائم لا ينير سبيلا ؟
(ص : ٢٦ - ٢٧) .

وإذا تدبرنا دلالة الصفات التي يلصقها الشابي بهذا القسم الثاني من الخيال أدركنا ما تتضمنه نظرة الشابي من تهيؤ لشأن ذلك الخيال الذي يتحدث عنه محمد الحضر حسين، ويزداد الأمر وضوحاً عندما نصل هذا النوع الثاني (من الخيال) بأقسامه المنطقية الشكلية . ومنها ما يقوله محمد الحضر حسين من أن الخيال يتصرف في المواد التي يستخلصها من الحافظة على وجوه شق : أحدها تكثير القليل ، ومنها تكبير الصغير ، ومنها تصغير الكبير، ومنها جعل الموجود بمنزلة المعلوم ، ومنها تصوير الأمر بصورة أشعري ، ولهذا الأخير أربعة أحوال : أحدها تحييل المحسوس في صورة المحسوس ، وثانيها تحييل المعقول في صورة المحسوس، وثالثها تحييل المعقول في معنى المعقول ، ورابعها تحييل المحسوس في صورة المعقول . وتلك هي « فنون الخيال » في كتاب محمد الحضر حسين (ص : ٢٧ - ٣٦) .

وعندما يلصق الشابي بهذا القسم من الخيال صفتي ، المجازي ، والصناعي ، ويلصق بمثل هذه الأقسام صفات الجمود والقتامة ليجعل منها « مباحث جافة » لا نلمس فيها نبض « النفس الانسانية » فإن الصفات نفسها تنفي القيمة عن هذا الخيال (التخيلي) لتصبح القيمة مقصورة على الخيال (الشعري) ، ذلك الذي يقتزن - أول ما يقتزن - بالشعور ، ويتصل - أول ما يتصل - بالقلب ، فينطوي على معرفة روحية أسمى من المعرفة الخارجية للمقل أو المنطق أو « التخيل » الذي يتبع نواحي الأول وينقسم بمقولات الثاني .

وإذا كانت الصلة وثيقة بين الخيال والشعور ، عند الشابي فإن هذه الصلة هي التي تؤكد حاجة الانسان إلى الخيال ، ذلك لأن الانسان « وإن أصبح يحتمل إلى العقل ويستطيع التعبير عن خوالج نفسه ، فهو لم يزل يحتمل

« الشعري » و « الفني » ووسمه بكل صفات القداسة والتجليل ، وجعله قرين نهر الانسانية الجميل الذي يبدأ من روح الانسان ويتهيأ بالروح الكلي المطلق للكون ، أو الله . وفي المقابل ، حصر الشابي الطرف الثاني في صفات تبدأ من اللغزي تنتهي بتسوية بين « المجازي » و « الصناعي » .

وليس « الخيال » الذي يتحدث عنه محمد الحضر حسين - من هذا المنظور - سوى ذلك الخيال « المجازي » أو « اللغزي » - الخارجي الذي يرتبط بالمظهر وليس الحقيقة ويرتبط بشكل المادة وليس جوهرها الروحي . ولذلك فهو قرين « الصناعة والبلاغة » بكل ما يمتور هذين المصطلحين من مدلولات سلبية لا تفارق ذهن التشابي . وإذا عدنا إلى كتاب الشابي نفسه وجدناه ينطق ذلك كله بوضوح ، فنقرأ :

« أما القسم الثاني (من الخيال) لإزني أسميه الخيال الصناعي لأنه ضرب من الصناعات اللغزية ، وأسميه الخيال المجازي ، لأنه مجاز على كل حال سواء قصد منه المجاز كما عندنا الآن أم لم يقصد منه كما عند الانسان القديم . . ولا أريد أن أعرض للخيال من وجهته الصناعية ، لا من هاته الناحية ولا من تلك ، لأن مثل هاته المباحث هوائية وأنا لست منهم - والحمد لله - ولأن كلا من هاتين الناحيتين جامد جاف في نظري لا غنى فيه ولا جمال . ونفسي لا تطعن إلى مثل هاته المباحث الجافة ولا تحفل بها ، ثم لأن مثل هاته المباحث لا يمكننا أن نستشف من ورائها خوالج الامة . . ولا نستطيع أن نلمس في جوانبها ذلك النضج الحي الخفوق المثرنم بأبناء النفس الانسانية وأهوائها، ولا أن نعرف مقدار شعورها بتيار الحياة كعضو حي في هذا الوجود

.....
.....

واجعل شعورك ، في الطبيعة قائدا
فهو الخبير بتيهها السحور
صحب الحياة صغيرة ، ومشى بها
بين الجماجم ، والدم المهدود
وعدا بها فوق الشواقي ، باسمها
متفتنينا ، من عصر وهوور

والمقل « رغم مشيبه وبقاره »
سأزال في الأيام جد صغير
يمشي ، فتصرعه الريح ، فيثني
متوجعا ، كالطائر المكسور
ويظل يسأل نفسه ، متفلسفا
متنطسا ، في خفة وضرور :
عما تحجبه الكواكب خلفها
من سر هذا العالم المستور
وهو المهشم بالعواصف .. ياله

من ساذج ، متفلسف ، مفروود
(ص : ٣١٩ - ٣٢١)

ليفتد هذا المنظور الجديد - من ناحية - بمثابة مواجهة
أخرى للمفهوم الاحيائي للخيال ، ويفتد - من ناحية
ثانية - بمثابة معيار في تحديد درجات للقيمة في فاعلية
الخيال .

لقد ذهب محمد الحضر حسين إلى أن التضاضل
بين المعاني التخيلية يقع على « غرابة الجامع بين الاجزاء
المؤلفة ثم التوسع في الخيال ويعمل عن البساطة مع
الالتزام بالملوك السليم » (ص : ٥١) . وذلك فهم
يرجع التضاضل إلى أساس عقل صارم يرتبط بالعلاقات

إلى الشعور ، وسيظل كذلك لأن الشعور هو المنصر
الأول من عناصر النفس ، واحتكامه (الانسان) إلى
الشعور يدفعه إلى استعمال الخيال « (ص : ٢٤) وإذا
مضينا مع هذه الصلة إلى نهايتها المحتمية تكشف المفهوم
عن وضع جديد تحتله « المخيلة » لتفارق هوان صلتها
بالخواس والغرائز ، وتخضعها من ثم إلى العقل في
كتاب محمد الحضرة حسين ، إلى سمو صلتها بالشعور
وصحبتها للقلب ، في كتاب الشامي وشعره على
السواء .

ويقدر اتصال الخيال بالشعور ، في هذا السياق ،
يصبح كلاما أصل الابداع وعلة ، ليصبح الشعر -
كالأدب - تعبيرا عن الشعور ، فيؤكد الشامي - على نحو
متكرر « أن الخيال الشعري متؤدة الاحساس الملتهب
والشعور العميق » (ص : ٦٧) ويقدر تجاهب الشعور
مع الخيال ، ليؤكد كلاما سمو المعرفة الروحية
للقلب ، بالقياس إلى المعرفة الآلية الباردة للعقل ،
يصبح العقل نفسه دريئة للهجوم ، في سياق أوسع يبدأ
بما يقوله إيليا أبو ماضي

(٢٣) :

سيرت في فجر الحياة سفيني
واخترت قلبي أن يكون اسمي
ويصل ما يقوله نسيب هريضة (٢٣) :
فلنتترك العقل حيث ينبغي
فليس لسامقل من شعور

بما يقوله الشامي :

عش بالشعور ، وللشعور ، فلإنا
دنسيك كون عواطف وشعور
شيدت على العطف العميق وإنها
لتجف لو شيدت على التفكير

الأولى إلا في مستوى النظر فحسب ، ولكن الأمر لم يكن يسيرا - على هذا النحو - عند الشابي .

لقد اقترن الجانب اللغوي من الخيال - في ذهنه - بالتقسيمات البلاغية للتخييل ، أو المجاز - فنفى عنه القيمة بالقياس إلى « الخيال الشعري » وفهمه « أي الخيال المجازي » بوصفه فاعلية لاحقة تمسّد حدوس الخيال الأولى في المكانة والوجود . ولأن هذه الفاعلية اللاحقة تنسم بالمادية وتتصل بالمظهر الشكلي الحادّرع في جانب من جوانبها ، ولأن الرومانسيين أنفسهم نظروا إلى اللغة عموما بوصفها أداة قاصرة في توصيل أعماق شعورنا وخصوصيته الفردية في آن فلقد وصل الشابي بين نظريته الخاصة إلى « الخيال المجازي » والنظرة الرومانسية العامة إلى اللغة ، وتعامل مع هذا الخيال المجازي على أساس من قصور اللغة العامة في توصيل أعماق الشعور الفردي للشاعر ، وهل أساس من قصور المظهر المادي في أداء الحقيقة في الوقت نفسه .

إن الشاعر - فيما تؤكد نظرية التعبير الرومانسية - يبدأ فعل تعرفه وإبداعه بحالة من التوتر البالغ ، لأنه يعاني شعورا داخليا فريدا في نوعه وسماته ، وعندما يحاول الشاعر اكتشاف هذا الشعور أو التعبير عنه يصطلم باللغة التي يتعامل بها الآخرون ، إن هذه اللغة لا تصف إلا ما يجمع الأفراد ، ولذلك فهي تنصف بالنسبية والتمميم ، والقدر نفسه تنصف بالمعجز في التعبير عن الشعور الخاص الفريد الذي يميز الشاعر عن الشاعر ، والشاعر عن غيره من البشر ، بل الشاعر عن نفسه في حالاته المتباينة . ولأن الشاعر يريد التعبير عن شعوره الخاص الفريد ، في لحظة خاصة فريدة ، ولأنه يريد توصيل خصوصية هذا الشعور وخصوصية لحظته إلى الآخرين ، فلا مفر أمامه من أن يلوذ بخياله لبواجه عجز اللغة ، وعندئذ تظهر الفاعلية اللغوية للخيال من منظور متميز ، ينطوي على إعادة تشكيل علاقات اللغة في

المنطقية التي تنتهي بها الصور الخيالية ، بكل ما يتسم به بنائها من ندرة والثام وقرعها الذوق السليم للعقل . ولقد كان محمد الحفص حسين متسقا مع هذا الفهم الشكلي ، عندما تقبل مبدأ السرقه في المعاني التخيلية على أساس من « الكسوة البدسية » التي « تكون أدل . . . على البراعة » التي يزيد بها فضل الفرع على الأصل (ص : ٦٥ - ٦٩) .

وليس لمثل هذا الفهم مكان - بالقطع - في السياق الذي تحرك فيه أفكار الشابي ، ذلك لأن مبدأ السرقه نفسه يتناقض مع الفردية أو الخصوصية التي ينطوي عليها الشعور المبدع في كل حالة . يضاف إلى ذلك أن القيمة لا تتوجه - في هذا السياق - إلى الشكل الخارجي المنطقي ، بندرت أو غرابته ، بل إلى المحتوى الروحي نفسه . ومادامت فاعلية الخيال ترتبط بالشعور ، في هذا السياق ، ومادام الشعور يتضمن معرفة أسمی من المعرفة العقلية الباردة فإن قيمة الخيال قريبة ما يتضمنه من شعور ، كما أن قيمة الشعور نفسه قريبة ما يتصف به من مدى أو عمق . ولذلك يمكن التمييز بين درجات للقيمة - في الخيال - على أساس من عمق مستويات الشعور نفسه ، ليقول الشابي :

« الخيال مصدره الشعور ، فما كان الشعور دقيقا عميقا لا وكان الخيال فياضا قويا » (ص : ١٢٢ - ١٢٣) .

ولكن إذا كان الخيال القياض قرين الشعور العميق ، في الفعل المتحد للمعرفة والابداع ، فكيف يمكن التعبير عن هذا الفعل بالكلمات ؟ قد نقول إن الخيال يصل بين المذكرات في علاقات جديدة ، ويعيد تشكيلها ليخلق منها عالما متميزا في جذته واتحاد عناصره وقد نقول إن فاعلية الخيال في المذكرات هي نفسها فاعليته في الكلمات ، على نحو لا تختلف فيه الفاعلية الثانية عن

غيرها من الأصوات عن كل ماني النفس من الحركات وظلالها التي لا يأخذها حصر»^(٢٦). وكتب صيد الرحمن شكري قصيدته الشهيرة «معان لا يدرکها التتمير»^(٢٧) وهي قصيدة تتجاوب دلالتها مع شكوى ميخائيل نعيمة^(٢٨) من «نقص اللغة البشرية كآداة للانصاح عما يجول في النفس» ومع ما قاله طه حسين^(٢٩) في أوائل العشرينيات :

« وقد أطبل القول فلا أقول شيئا ، وقد أنكلف
تغير الألفاظ فلا أجد ما لأؤدي به شيئا عما أجد في
نفسي . من ذا الذي يستطيع أن يصور بالألفاظ ما
يخس في نفسه . . وأعترف وأظن غيري من
الكتاب يعترفون بالمعجز . . لأن استعدادنا
للمشور أعظم من قدرتنا على الوصف ، ولأن
الألفاظ التي أتيتح لنا حين نحاول الوصف أقل
هددا وأضيق نطاقا من هذه العواطف والأهواء
التي لا تحصى » .

ويؤكد الشابي دلالة سياق هذه النصوص السابقة ، ولكنه يضيفها مع فهمه للمعضلة التعبيرية التي يواجهها الشاعر بالخيال ، فيقول :

« إن اللغة مهما بلغت من القوة والحياة فلا ولن
تستطيع أن تنهض - من دون الخيال بهذا الصبغ
الكبير الذي يرهقها به الإنسان ، هذا الصبغ
الذي يشمل خلجات النفوس الانسانية وأنكارها
وأحلام القلوب البشرية ، وآلامها وكل ماني
الحياة من فكر وعاطفة وشعور ، بل إنها لا

مجازات وتراكيب جديدة . وكأن الخيال يعد أن يقوم
بعمله الأول بين مدركات الشعور - في الداخل - يعود
ليقوم بعمله بين معطيات اللغة - في الخارج ، ولكن اللغة
ليست أداة طيعة في كل حال . إنها تتألم على الشاعر كما
يتألم المظهر على أداء الحقيقة ، فتتولد اللغة معضلة
تعبيرية لا بد للشاعر من مواجهتها والشكاية منها في
الوقت نفسه .

ولذلك كان لامرئين (الذي تبوس به الشابي في ترجمة
أحمد حسن الزيات) يتوجع من عجز « اللغة الناقصة
القاصرة » وتلك هي^(٣٠) :

« لغة الناس التي لم تخلق لشرح الغامض وتفسير
المبهم ، وإنما هي علامات ناقصة وكلمات فارغة
وجمل جوفاء وألفاظ باردة » ، تصهرها نفوسنا
بقربها وحبها واضطربها صهر المعلن الأبي على
النار ، ثم تصوغ منها لغة أثرية مبهمه متقدة
كألسنة اللهب ، نفهمها نحن ولا يفهمها الناس
لأنها من نفوسنا وذواتنا . . . لقد كنت
أجاهد . . . فقر هذه اللغة وجودها لأن مضطر
إلى استعمالها مادمت لا أعرف لغة الساء » .

ولقد عبر أعلام الرومانسية العربية عن مكابذتهم
قصور اللغة بعبارات قريبة الدلالة من عبارات لامرئين
فيؤكد المقاد^(٣١) - في « الفصول » (١٩٢٢) - « أن
الناس في حاجة إلى تضاهم أرقى من هذا التضاهم
اللغوي ، وكان المازني يؤكد أن كل أداة للتعبير أداة
ناقصة ، لأنه من العسير على المرء « أن يعبر » بالألفاظ أو

(٢٦) وقال - صحائف من العشرين - لواء في العربية أحمد حسن الزيات (الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦١) ص ٦٨٨ - ٦٨٩ .

(٢٧) نغلا من ميخائيل نعيمة ، الغرغال (بيروت ١٩٧٥) ص ٢٥٠ .

(٢٨) إبراهيم الكزلي ، حصاد الشيب (القاهرة ١٩٤٧) ص ١٠٤ .

(٢٩) دوان صيد الرحمن شكري (الاستغربة ١٩٦٠) ص ١٦١ .

(٣٠) الغرغال ، ص ١٠٦ .

(٣١) طه حسين ، حطبات ، الجبل الخلفي حفر من الأعمال الكاملة (بيروت ١٩٧٤) ص ٢٠٤ .

« إن اللغة البشرية لأصغر وأعجز من أن تحمل مثل هذه الأمانة السماوية معها بلغت من الرقي والتقدم لأنها ضيقة محدودة فانية والنفس الإنسانية فسيحة لانهائية بقلية . وستظل اللغة في حاجة إلى الخيال لأنه هو الكثر الأبدي الذي يمدّها بالحياء والقوة والشباب ، ولكنه معها أمدها بالقوة والشباب فستبقى عاجزة عن استيفاء ما في النفس الانسانية من عمق وسعة وضياء » (ص : ٢٦) .

٢ - ٢

لتقل مع الشابي - إن الخيال الشعري ، نشاط للنفس الشاعرة ، يتحرك بمجاله الإبداعي ما بين مطلق محدود هو لانهاية الإنسان (أو الروح) ويطلق كلي هو لانهاية الحياة (أو الله) فمعنى هذه العبارات - في آخر الأمر - أن الخيال الشعري نشاط معرفي يتحرك ما بين قطبي الحقيقة الداخلية للإنسان والحقيقة المطلقة للكون . ولكن حركة الخيال بين هذين القطبين لا تجعل العلاقة بينهما أشبه بعلاقة انقطاع بين طرفين متنافرين ، بل أشبه بمصلاقة اتصال بين الحقيقة المطلقة ومجالها في النفس الشاعرة ، فهي علاقة تنطوي معها حركة الخيال على ما يشبه الانعكاس بالمعنى الذي يجعل الحقيقة الخارجية تتجلى في النفس الشاعرة لتصبح حقيقة داخلية ، أو المعنى الذي يسقط الحقيقة الداخلية على الخارج لتشكل الحقيقة الخارجية داخلية بالقدر نفسه . وإذا استبدلنا « القلب » بالنفس الشاعرة - في هذا السياق - فإننا نظل نتحدث عن العلاقة نفسها ، بكل ما تتضمنه هذه العلاقة من تسليم بأن الموجودات حقائق داخلية في المقام الأول ، أو

تقتدر* على الاضطلاع بهذا الحمل الثقيل حتى بالخيال وإنما الخيال بمدى بقوة ماكانت لتجدها لولاه . وكيف يتصور من هذه اللغة الخادمة التي منشؤها هاته المادة الباردة أن تحمل بين جنيها ذلك للهبيب المقدس المتدفق من أبعد قرار في النفس الانسانية الخالدة بكل ما فيه من توهج وتلألؤ وضياء ؟ (ص : ٢٥) .

ومن اليسير أن نصل عبارات الشابي بالنصوص السابقة ، أو أن نلمح - بوجه خاص - تجاه أصداء ترجمة الزيات لروفايل لامرتين في عبارات الشابي عن « اللغة الخادمة » و « المادة الباردة » و « اللهبيب المقدس » . ولكن الأهم من ذلك كله أن نلمح كيف تحولت دلالة هذه النصوص إلى عون على تحديد دلالة الخيال المجازي ، في كتاب الشابي . إن هذا العون - على أي حال - لا يضي إلى نهايته الطبيعية التي يمكن أن يؤكد معها الشابي أن الخيال المجازي ، مجرد وجه آخر لغافية أساسية متحدة وآنية . إذ يظل هذا الخيال قرين « الصناعة » و « التخيل » ، فيظل قرين « اللغة الخادمة » التي منشؤها هاته المادة الباردة ، ليظل مظهرها أدنى قيمة من الحقيقة الروحية التي تتصل بهذا « اللهبيب المقدس المتدفق من أبعد قرار في النفس » حيث الخيال الشعري .

ويصل الشابي - من هذا المنظور - بين الشكاية الرومانسية العامة من عجز اللغة وسوء الظن الخاص الذي يكنه للخيال (التخيلي) الذي يتحدث عنه عماد الخضر حسين ، فتجاوب الشكاية الرومانسية مع سوء الظن ، على نحو يسقط معه كلا الجانبين نفسه على الآخر ، ليسقط كلاهما ظله على الخيال باطلاته ، فيقول الشابي في النهاية :

وبحار وكهوف وفري
ويراكين ووديان ويسد
وضياء وظلال ودجى
وفصول وضيم ورمود
وشلج وضباب هابر
وأعاصير وأمطار مجرد
وتعاليم ودين ودؤي
وأحاسيس وصمت ونشيد
كلها تحيا بقلبي حرة

غضبة السحر كأطفال الخلود

(ص ٤٥٣ - ٤٥٤)

وتحوم القصيدة كلها حول البعد الصوفي للقلب الذي
يغدو مرآة ، تحيا فيها عناصر الوجود الذي تنعكس فيه ،
على نحو يذكر بشعر ابن عربي بوجه خاص (٣١).

وإذا كانت دلالة « القلب » - من هذا المنظور - تؤكد
الطرف الأول من ثنائية الروح / الله - وتدنو من التصوف
كل الدنو ، فإن هذه الدلالة تصل الطرف الأول للثنائية
بالطرف الثاني ، فتحو حول التصوف مرة أخرى ،
لتؤكد فاعلية الخيال ، بل تجعل منها عجل للمخلق

تسليم بأن « القلب » أشبه بالمرآة التي يتحدث عنها
الصوفية والتي يشير إليها ابن عربي (٣٠).

قلب المحقق مرآة فمن نظرا
يرى الذي أوجد الأرواح والصورا
وتحوم دلالة « القلب » - في شعر الشابي - حول هذا البعد
الصوفي للمرأة . ولذلك يظل « القلب » - في هذا الشعر
- قرين الشعور اليقظ الذي يسمو على العقل ، وقرين
الشاعر الذي يعيش بهذا الشعور :

في نشوة صوفية ، قديمة

هي غير مائي العالم للمنظور

(ص ٣٢٣)

وإذا كانت هذه النشوة التي تنبع من القلب توميء إلى
المعنى الصوفي للمعرفة ، في قصيدة « فكرة الفنان » فإن
الامامة السريعة تتحول إلى إشارة موسعة ، في قصيدة
« قلب الشاعر » حيث نقرأ :

كل ما هب وما دب وما
نام أو حام صلي هذا الوجود
من طيور وزهور وشذى
وينابيع وأصنام تمسك

(٣٠) عوان ابن عربي (مكتبة المقي ، بغداد) ص ١٧ .

(٣١) بلغنا عبد صالح إلى الشابي بين أبيات الشابي وأبيات الثالفة لابن عربي من « مرجع الاقوال » .

كل ما اكثره من طلال
وكذا السحب اذا كنت يكت
أو يروق أو رعود أو صبا
أو طريف أو صديق أو نسا
كل ما لكثرة كما جرى
منه أسرار وأنوار جلت
لمؤاني أو فؤاد من له
صفا قسمة عارية

أو يروح أو صفاء كلها ...
وكذا الزهر اذا ما ابتسما
أو يراح أو جنوب أو صبا
أو جيبك أو رحيل أو رما
كثرة أو مثله ان نلها
أو حلت جاء بها رب السبا
مثل مالي من شروط العلى
أصمت ان لصفتي قسما

راجع :

— Muhammad Abdul - Hal , Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic poetry Ithaca press ,
London 1982 , p. 76 .

الالهي . وعندما نصل هذا البيت الذي تنتهي به قصيدة
« قلب الشاعر » :

ههنا في كل آن تمسحي

صور الدنيا وتبدلو من جديد

(ص : ٤٥٦)

بذلك البيت الدال من قصيدة « صلوات في هيكل
الحب »

في فؤادي السخريب تخلق اكوان
من السحور ذات حسن فريد
(ص : ٣١٢)

يلو هذا المجلد الصوفي للقلب ، من منظور يؤكد
فعل الخلق الذي يقوم به الخيال . ويتجارب « صور
الدنيا » التي يعيد القلب خلقها كل آن - في البيت الاول
- مع « اكوان السحر » التي تتخلق « في أشكال ذات
« حسن فريد » - في البيت الثاني - ليؤكد التجارب معنى
« النشوة الصوفية » التي يعيد الشاعر بها وفيها خلق كل
ما في العالم للمنظور ويسمو عليه ، فيطوي خلقه على
« عنصر » من معنى الألوهية التي تخلق (من) المائدة الصماء
حياة ساحرة وفلكا دائرا (آثار الشابي ص : ١٤٩) .

من المؤكد أن الشابي لم يكن متصوفا بالمعنى المحدد
للتصوف . ومن المؤكد أنه لم يكن على معرفة دقيقة
بالنظرية الصوفية المتكاملة عن الخيال - سواء عند ابن
عربي أو ابن الفارض . ولكن القرابة بين الشابي
والتصوف قرابة لافتة ، تؤكدنا أهمية المعرفة القلبية في
كتاباتهما كما يؤكدنا الحاحه على مبدأ « الحب » الذي
يصل بين الكائنات والأشياء في وحدة « شيدت على
المطبخ العميق » أو وحدة تنسرب في هذه الجمل الدالة
من مذكراته :

« أحس بروح علوية تجملني أحس بوحدة الحياة
في هذا الوجود ، وأشعر بأننا في هذه الدنيا - سواء
في ذلك الزهرة الناضرة أو المروجة الزائرة ، أو

الغادة اللعوب - لمتنا سوى آلات وتربة تحركها يد
واحدة ، فتحدث أنغاماً مختلفة الرنات ولكنها
متحدة المعاني (ص ٢١ - ٢٢) .

قد نقول ان هذه القرابة التي تصل الشابي بالتصوف
ترجع الى اطلاعه الأدبي أكثر مما ترجع الى اطلاعه
النظري في التراث الصوفي . وذلك صحيح الى حد
بعيد . ولكن هذه القرابة - على أي حال - تؤكد البعد
الروحي للخيال الشعري من ناحية ، وتصل هذا البعد
بتصوّر متميز للنفس الشاعرة أو « القلب » من ناحية
ثانية ، لتلويب - بعد ذلك - في ثنائية جديدة ، تتعارض
فيها النفس الشاعرة مع غيرها من النفوس الأذن .

والنفس الشاعرة - فيها يراها الشابي - منبع الشعور
العميق الذي ينفذ الى أضرار الأشياء فيكشف سترها
بالخيال ، وهي القلب الذي يشق ليدرك مالا يدركه
الآخرون ، عندما يسمو فيه الشعور ليتحد بالجوهر
الخالص لموضوعه ، ويخلق الشابي على هذه النفس
مجموعة من الصفات تجعل منها شبهة بذلك العنصر
النوراني الذي يهبط نقياً من عالم الملأ الأعلى ليعيش
مخترباً في عالم الملأ الأدنى ، ولكنه يمس بنقاء عنصره كل
ما يتحد معه أو ينبع منه ، فتبدو هذه النفس كأنها على
آخر هذه « الورقاء » التي هيئت من « المحل الأرفع »
لتعاني سجن المائدة وغربة الأجساد ، في عينية ابن سينا
المعروفة .

والقرابة لافتة بين هذه « الورقاء » وصورة الشاعر
التي تنطوي على رمزية « الطائر في شعر الشابي وكتاباته
الثرية على السواء . ولكن صورة الشاعر - عند الشابي -
لا تدنو من هذا البعد الصوفي - المتضمن في عينية ابن
سينا - الا لتؤكد بعداً خاصاً يسبقها أعني بعداً يتضمن
هذه الثنائية الجديلة التي يتعارض فيها « الطائر الحلق
صوب الأعلى مع » الناس الذين ينحدرون صوب
الأذن .

الى الأخرى . أما أولاهما فتصلت بهله « الورقاء » التي تهبط من « المحل الارتفاع » في حنية ابن سينا - الى « الحيلة الكتيبة » في شعر الشابي - كأنها « روح جميل » يغفوه شوقه الى موطنه الأصلي « حيث النور النصير » . والصلة وثيقة بين هذا « الروح الجميل » في شعر الشابي - وبين الشاعر الذي يتحول - في كتاباته الشعرية - الى « روح الهي نبيل » (٣٢) ينطوي حل « شيء من معنى النبوة » وحل « عنصر من معنى الآلوهة » (٣٣) ، إنها الصلة التي تجعل الشاعر طائرا مقدما : يحمل حيث لا يصل البشر « ليتحدث بلغة السماء عن نشوة الروح وحيرة الفكر التائهة بين نوايس العالم وبهاء الوجود » (٣٤) ونحن روحه - دائما - الى الجمال المطلق الذي جبل منه عنصرها ، فتظل تفتش عنه في أي مظهر كان « فان فقدته ظلت تبحث عنه بين سمع الأرض وبصرها حتى تظهر به » (٣٥) ويرى هذا الطائر - أخيرا - مالا يراه غيره من الطبيعة ، فهي « كائن حي يتزمن برحي السماء » في ناظره وسمعه ؛ لأنه يحس بما في قلبها الذي هو قلبه من نبض خافق وحياة زاخرة تفيض على مظاهر الكون هذا الجمال الالهي الوضوي « فإذا الحياة بأسرها صورة من صور الحق وإذا العالم كله معبد لهذه الحياة » (٣٦) .

هذه الدلالة التي تصل الشاعر بالطائر السماوي ، فتصله بالورقاء التي تضمها حنية ابن سينا ، تفضي الى الدلالة الثانية التي يتعارض فيها عالم الملائ الأعلى الذي ينتمي اليه هذا الطائر مع عالم الملائ الأدنى التي تنتمي اليه « دنيا الناس » حل تحو يذكر معه هذا الطائر السماوي -

ان الشاعر الذي « يتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف » - في كتاب الشابي عن « الحيال الشعري » - يتحول - في مذكراته الى « بلبل صماوي قلقت به يد الآلوهية في صميم الحياة » فهو يبكي ويتحبب بين أنصاب جامدة لا تندري أشواق روحه ، ولا تسمع أنات قلبه الغريب » (ص ٣٧٠) . وكلاهما يقترون بـ « رمز » ، يتكرر في شعر الشابي على هذا النحو :

أنا طائر مستفرد مستنرم
لكن بصوت كآبتي وزميري
(ص ١٨٧)

يا طائر الشعر روح على الحياة الكتيبة
واسمح برشك دمع القلوب فهي غريبة
وعزها عن أسماها فقد دمعتها المصيبة
وأنت روح جميل بين الهضاب الجبلية
فانضغ بها من لبيب السماء روحا خضيبية
(ص ١٨٤)

أنت قلب الشاعر المتعب بالحجب النمبر
ساده موطنه الضنك ومأواه الحفير
فهفا والشوق يذنيه الى النور الخضير
ثم أمسى بين أفنان الغياض العازقة
شاعرا ينشطر الرحي الجميل
من حياته (ص : ٢٣٣)

ويتضمن هذا الرمز المتكرر - ضمن ما يتضمن في سياق من شعر الشابي - دالتين إسمائيتين تفضي كلاهما

(٣٢) أبو القاسم محمد كرد ، الشابي (بيروت : ١٩٦٠) ص ٣٣٣ .

(٣٣) نثر الشابي ، ص ١٤١ - ١٤٢ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ١٤٣ .

(٣٥) الحيال الشعري ، ص ٧٠ .

(٣٦) المصدر السابق ص ٦٥ .

عند الشابي - بطائر سماوي آخر ، هو « عصفور الجنة »
في قصيدة عبد الرحمن شكري التي نقرأ فيها : (٣٧)
ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان
وفي شدوك شعر النفس لازور ويهتان
فلا تحدد بالإناس فما في الخلق إنسان
وجد لي منك بالشعر غنا فيه أخوان

ولذلك يحيا الشاعر (الطائر السماوي) فيما تنطق به
دوال ديوان الشابي - « في عالم فوق الزمان » الذي تعرفه
« دنيا الناس » لا يأبه لصخب « الحياة الكثيرة أو عراك
المخالف في » المضطرب الجنسية « بل يصيخ سمعه الى
« العصور الاولي » داخله ، ليتكشف له « صميم
الوجود » و « روح الكون » فتلويح روحه « في فجر
الجمال السرمدي » وتنتطق قصيدته « بالوحي المقدس »
ولأن هذا الشاعر يحاول الوصل بين عالمين في تخليقه بين
الأعلى والأدنى والملا الأعلى يبيط على الملا الأدنى بالمعرفة
المقدسة التي تنطقها قصيدته . وعندما تتلقى - نحن أبناء
هذا العالم الثاني - قصيدته بالقبول ، ونسلم أنفسنا
إليها ، خاشعين كأننا نستمع « الى الوحي من لسان
القدرة الأزلية » (٣٨) تحملنا هذه القصيدة الى « دنيا
الحياة » ونظهرنا « في نار الجمال » فنمسو على ماديتنا ،
ونغشروا شبه بهذه الكائنات الشفافة التي تقول عن
نفسها :

نحن مثل الربيع غشي على أرض
من الزهر والرؤى والحفيل
(ص ٤٠١)

ولكن طبيعتنا الارضية - نحن الذين ننتمي الى العالم
الأدنى - تباعد بيننا وبين هذا الطائر المقدس ، وطبيعته
السماوية التي تنتمي الى العالم الأعلى تجعل منه نقضا

لنا ، ليصبح مقامه بيننا أشبه بمقام « النبي المجهول »
ومقامنا منه أشبه بمقام شعب جاحد أنكر رسالة نبيه ،
وصمم سمعه عن سؤاله الملح :
أين يا شبيب روحك الفنان
أين الحفيل والاهام ؟
(ص ٤٢٦) .

فيتحول هذا النبي المجهول الى « صوت ناله » يقيم
في البرية ، ويشدو بحزنه « كطائر الجبل » لينطق
« كآبته » التي خالفت نظائرها ، ولكن على نحو يتكشف
فيه حنينه الى عالمه الأول - « الملح الارفع » الذي
هبطت منه « الورداء » فنسمع :

شردت عن وطني السماوي الذي
ما كان يوما وأجما مغموما
ليستني لم أزل - كما كنت - غمورا
شائما في الوجود غير مسجين
(ص ٢٠٣)

وتظل « كآبة » هذا الطائر قريبة تشده عن عالمه
السماوي ، وحزنه قرين غربته بين من لا يفهمه ، وأمله
قرين شكواه « الى الله » :

أنت أنزلتني الى ظلمة الأرض
وقد كنت في صباح زاه
كالشماع الجسميل أصبح في الأفق
وأصغى الى خرير المياه
وأغنى بين الينابيع للفجر
وأشدو كالبلبل التباه
(ص ٢٤٠)

ويقدر تمارض الأعلى مع الأدنى ، في هذه الثنائية
الجديدة التي تفصل النبي المجهول عن شعبه الجاحد ،

(٣٧) ديوان عبد الرحمن شكري ، ص ٢٦٦ - ٢٦٧ .

(٣٨) لحال الشعري ، ص ١٠٣ .

يلقبه « النبي المجهول » بعيدا عن شعبه الجاحد ،
خصوصا حين ينأى هذا النبي عن الآخرين ليخلق
لنفسه دنيا جديدة ، يستبدل فيها بالقبح الخارجي لدنيا
الناس الجمال الداخلي للقلب ، فنفرا :

في فؤادي الرحيب
معبود للجمال
شيلته الحبيسة
بالرؤى والخيال
(ص ٣٩٧)

وعندما يجد « النبي المجهول » - المتخيل المتوحد -
ملافة في « الفؤاد الرحب » يتحول عالم الخيال الى
ارتحال في عالم « الحلم » ليفدو الحلم - يفره - سقرا عن
« دنيا الناس » ويبدلها عنها . ولكن يصبح الحلم قرين
« الوهم الجميل » ، من حيث اتصالها بدنيا « الرؤى »
ومن حيث تعارضها مع دنيا الناس ، وما أن يبدأ النبي
المجهول تباعده عن هذه الدنيا الأخيرة حتى يندون من
« الوهم الجميل » :

ويقوده الوهم الجميل للجنة
الأحلام منها ينشقي وينهد
ويصوغ من دور الخيال قلندا
مها السعادة في السرى تتخلد
(ص ٥٣٠)

وإذا كان « الوهم الجميل » الذي يقضي الى « لجة
الأحلام » (حيث تستطع « دور الخيال ») قرين ارتحال
في الشعور ، أو في « معبد القلب » فإن هذا الارتحال
يوازيه ارتحال آخر هو مجل له في المكان فحسب . وذلك
هو الارتحال الى « الغاب » حيث التوحد في زمان -
الشعور وهزلة المكان على السواء ، فنفرا :

في الغاب ، دنيا للخيال ولرؤى
والشعر والتفكير والأحلام
(ص ٤٦٣)

يتعارض في الخيال مع الواقع ، ليقترن الأول بالارتفاع
والسمو والتحليق والروح ويقترن الثاني بالانضاع
والجمود والمادة والجسد . ولذلك يبدو « الخيالي » في
جانب منه في شعر الشابي - قرين مل ما يسمو بالروح
ويتأى بها عن وضاعة المادة وفريضة الجسد وجود الشعب
الجاحد . ويبدو « الخيالي » في جانب ثان - قرين
« الرؤى » و « الأحلام » التي تمثل تعويضها عن « الحياة
الكثيية » أو سقرا - بالوهم الجميل - الى الموطن الأول
حيث « المحل الأرفع » . ويبدو الخيالي « أخيرا - قرين
« الطفولة » و « الغاب » خصوصا عندما تقترن الطفولة
بالعودة الى الصورة الانسانية الأولى للأصل الاتقى ، أو
يقترن الغاب بالتوحد مع الواحد ، في أكثر صور
الطبيعة براءة .

ويتصل أول هذه الجوانب الدلالية بالعلاقة التي
تجمع الخيال والرؤيا والنشوة الروحية في قران واحد ،
ينطلق معه الطائر السماوي صوب الأعلى ، ليفدو
الشعر نفسه :

مثل رؤيا تلوح للشاعر الفنان
في نشوة الخيال الجليل
(ص ٣٨٨) .

ويتصل ثاني هذه الجوانب بدلالة « دنيا الخيال » التي
تتحول الى نقض صارم لدنيا الواقع ، حيث وضاعة
المادة التي تسجن الروح وجود الشعب الذي يبعد
نبيه ، فنفرا :

ظهرت في نار الجمال مشاهري
ولقيت في دنيا الخيال سلاسي
ونسيت دنيا الناس فهي مخافة
سكسرى من الأوهام والآثام
(ص ٤٦٩)

والثانية الحادة التي تقابل بين « دنيا الناس » و « دنيا
الخيال » تضيف بعدا دلاليا الى « السلام » الذي

وعمل الغاب - هذا المرحل المكاني يدينه الدالة -
التغرض الحالم لدينا الناس ، في هذا السياق . يضاف
الى ذلك أن دلالة الارتحال اليه تتضمن معنى المودة الى
الاصل ، والرجم والنبع ، فتؤكد معنى المودة الى
« المحل الأروع » للطبيعة قبل أن تبطل - بدورها الى
« المدينة » و « دنيا الناس » .

والعلاقة بين « الطفولة » و « الغاب » علاقة وثيقة ،
من هذا المنظور ، ذلك لأن كليهما أقرب الى براءة الأصل
الأول ونفاقه (قبل أن يتحول « الغاب » الى « مدينة »
وقبل أن تتحول الطفولة الى « دنيا الناس » ولذلك يندو
الغاب مطهراً وموحى ، يعود فيه وبه المرحل - الشاعر
المشرد - الى براءة الطفل ، فيعاني بهجة الألهام
والوحى :

الله يوم مضيت أول مرة
للغاب ، أزع تحت عيه سقاسي
ودخلته وحني ، وحزلي موكب
هزج من الأحلام والأوهام
ومشيت تحت ظلاله متهببا
كالطفل ، في صمت ، وفي استلامي
أزسو الى الأوجاج في جبروبيا
فأعانها صمد السباد أماسي
قد مسها سحر الحياة ، فأورقت
ولمابت في جنة الأحلام
وأصبح لصمت المفكر ، هاتفا
في مستعني بفرائب الانغام
فإذا أنا في نشرة شعيرة
فياض بالوحي والألهام
ومشاصري في بقطة مسحورة
.....

ومضى كحقيقة آدم لما سرى
في جسمه روح الحياة النامي
(ص ٤٦٣ - ٤٦٤)

والعلاقة الدلالية التي يتواشج فيها الطفل
و « آدم » في سياق هذه الايات هي نفسها العلاقة التي
يتماثل فيها « الغاب » و « الطفولة » ، حل نحو تصبح
معه العودة الى كليهما عودة الى الرسم المطهر الذي يعيد
الشاعر « طفلا » سماويا ، يعاني بهجة التعرف الأول
التي حانها « آدم » أول خلقه ، وكما تعيدنا الدلالة
المضمنة - في هذه العلاقة - الى « المحل الأروع » الذي
هبطت منه « الورداء » ، كما هبط آدم من الجنة ، يتماثل
الغاب والطفولة تماثل الارتحال المكاني في زمان الشعور ،
عن « دنيا الناس » الى « دنيا الخيال » حيث « جنة
الأحلام » و « نشوة شعيرة » تغيب « بالوحي والألهام »
ولذلك تكتب الطفولة مدلوها الذي يصلها بدلالة
الخيال ، في شعر الشابي ، فيصلها بالخاصية التي تدفع
الشاعر الى أن يقول :

لماذا أنا ما زلت طفلا مولعا
يتحلب الأضواء والألوان
(ص ٤٥٧)

ووصلها بالسياق الذي نقرأ فيه :

ان الطفولة حبة شعيرة بشموها
وموعها وسرورها وطموحها وغرورها
لم تمس في دنيا الكتابة والتاسة والذاب
فترى على أضوائها ما في الحقيقة من كذاب

(ص : ١٦٣)

لتأكد - في النهاية - صورة الشاعر الذي « يتخذ من
خياله أجنحة نازية ترلف في ذلك العالم الشعري الذي

نوع الحياك الذي يؤكده - أو تنصده - كل مدرسة حلحلة .

والفارق بين كتاب محمد الحضر حسين وكتاب الشابي فارق تأويلي ، من هذا المنظور الأخير ، ذلك لأن كلا الكتابين يصوغ مفهومه الخاص عن الحياك ، حل أساس من ممارسته النظرية والإبداعية في الحاضر ، ويحاول - في الوقت نفسه - أن يقرأ هذا المفهوم في تراثه الشعري الذي يستند إليه في الماضي ، وعلى نحو يقدمه تأويل الماضي وجهاً آخر من أوجه قراءة الحاضر .

وإذا كانت « المدرسة الحديثة » التي ينتمي إليها محمد الحضر حسين تلوذ بصورة من التراث ، تمول عليها في فرض ثبات الماضي على تحول الحاضر ، حل أساس من قداسة ما تسميه « الأسلوب العربي الصميم » وضروريه المحدودة « في الحياك » فمن الطبيعي أن يصود مثلو المدرسة الحديثة ، إلى هذا التراث ، ليميدوا اكتشافه من ناحية ، ويسلموا الصورة الجانبة لهذا « الأسلوب العربي الصميم » وضروريه المحدودة « في الحياك » من ناحية ثانية . والفعل الأول قرين البحث عن الأصول الحية التي تدعم حركة الجليد وتحلقه ، لتصل التمرد على الحاضر بتجليات التجدد في الماضي ، والفعل الثاني قرين عملية النفي التي ينفي بها الجليد (المحدث) نقيضه (القديم) فيدمر أصوله الجامدة في الماضي ، ليدمر فروعه الممتدة في الحاضر . وكلا الفعلين يتضمن موقفاً تأويلياً ، بالمعنى الذي يجعل قراءة الماضي تتحرك على أساس من قراءة الحاضر ، أو المعنى الذي يجعل العناصر الحية أو الجامدة - في التراث - تتحد على أساس من تهاويها الضمني - أو الظاهر - مع العناصر الحية أو الجامدة في الحاضر ، لتصبح قراءة التراث - في آخر الأمر - تأويلاً له ، حل أساس من موقف محدد في الحاضر ومنه حل السواء .

وينتمي كتاب الشابي « الحياك الشعري عند العرب »

تراقص من حوله أشعة الطفل وضباب الصباح ،
(الحياك الشعري / ٩١)

١ - ٣

إن الإبعاد الدلالية التي يقرن بها الحياك في شعر الشابي تتجاوب مع التصورات المثالية التي يتطوي عليها المفهوم في كتابه . وإذا كانت المثالية التي يتعارض فيها الحياك الشعري ، و« الحياك الصناعي » تتميز في الكتاب ، لتؤكد اقتران الأول بالنشاط الروحي للابداع ، وتؤكد اقتران الثاني بالمظهر المادي لهذا النشاط ، فإن هذه المثالية تفسرها وتوضح بها صورة « الشاعر » في شعر الشابي ، خصوصاً حين يصبح الشاعر قرين هذا الطائر السماوي ، في حركته ما بين الأعلى والأدنى ، وفي حنينه الدائم إلى عالم الروح وغريته بين عالم المادة . وإذا كانت هذه المثالية تتضمن - في الكتاب - بعداً صوفياً يصل بين روح الإنسان وروح الكون خلال الحياك الشعري ، فإن تجليات هذه المثالية تعود لتؤكد : في الشعر - سمو الشعور على العقل ، وسمو « دنيا الحياك » على « دنيا الناس » لتصبح الدنيا الأولى - للحياك الشعري منبع البراءة والنقاء ، وبجبال التحليق والسمو ، وقرينة التوحد والعودة إلى الأصل .

وتتجاوب كل هذه الإبعاد - في نهاية الأمر - داخل السياق الرويائسي الواسع الذي يصل الشابي بمن سبقه من مثلي « المدرسة الحديثة » ليمود هذا السياق فيمايز بين مفاهيم هذه المدرسة ونقائضها التي تتجاوب - بدورها - في السياق المعارض للمدرسة القديمة . ولكن الأمر لا يقتصر - في هذا التمايز - على المفاهيم التي تحدد التصورات الخلافية حول طبيعة الحياك أو فاعليته ، في الشعر الذي تبده كل مدرسة ، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى مفاهيم أساسية أخرى ، ذات طبيعة تأويلية توجه العمليات التي تتضمنها قراءة التراث السابق ، بحثاً عن

نفيضة . والتقيض - في هذا السياق - يمثل بعض النتائج المترجم للرومانسية الاوربية (من مثل ترجمة السباحي « أبطال » كارلايل ، أو ترجمة الزيات ، الام فوتر ، جوتو و ، رفايل ، لامرتين ... الخ) .

وإذا كانت بداية القراءة تنطلق من الخيال (نهر الانسانية الجميل الذي أوله الروح وآخره الله) ومن المتخيل (الطائر السماوي الذي يؤثر دنيا الخيال على دنيا الناس) فالنهاية معروفة سلفا ، بل هي متضمنة في حركة البداية نفسها . والأمر صحيح بالقدر نفسه في عملية المقارنة التي يتحول فيها التقيض الغربي الى طرف أعلى ، يمثل بؤرة الإشارة المرجعية للفهم أو الحكم في ثنائية جدلية ، تتعارض فيها « رومانسية » المدرسة الحديثة مع « الأسلوب العربي الصميم » للمدرسة القديمة ، أو تتدابّر فيها « الروح العربية » و « الروح الغربية » .

وعندئذ ، تغدو أساطير العرب من قبيل الاساطير الجمادة ، فهي « جافية لم تفقه الحق ولا تلوقت لذة الخيال » وهي « أوهم معربة شاردة لا تعرف الفكر ولا اشتملت على شيء من فلسفة الحياة » (ص ٣٨) . و « من المحال أن يجد الباحث فيها ما ألف أن يجده في أساطير اليونان والرومان من ذلك الخيال الخصب الجميل ومن تلك العلوية الشعرية التي تنضج منها الفلسفة الناعمة تنضج للنوع العذب » (ص ٢٣) .

أما الطبيعة فإن شعراء العرب لم ينظروا اليها « نظرة الحي الخافض الى الحي الجليل » وإنما كانوا ينظرون اليها نظريتهم الى رداء منق وجاد جميل و « مثل هذه النظرة لا . يتنظر منها أن تشرق بالخيال الشعري الجميل » (ص ٧٦) وتظهر المقارنة بين الشعر العربي المترجم من الشعر الغربي - من هذا المنظور - الفارق « بين الرنة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية » (ص ٦٥) . ويرجع هذا الفارق الى أن

الى جانب النفي في قراءة الماضي ، ذلك لأن الكتاب ليس سعيًا وراء اكتشاف الأبعاد الإيجابية أو الأصول الحية المتجددة في الشعر العربي القديم ، بل الكتاب - في جانبه النظري - مواجهة ضمنية للعناصر المفهومية الجامدة التي يمثلها كتاب محمد الخفصر حسين في الحاضر ، خصوصًا تلك العناصر التي رأى فيها الشاب أساس هذا « الأسلوب العربي الصميم » الذي يفرض به أمثال محمد الخفصر حسين سطوة الماضي على الحاضر . وكما تتخذ هذه المواجهة خاصيتها التأويلية التي تؤكد سلب الماضي في علاقته بالحاضر ، تؤكد المواجهة - بالقدر نفسه - حركة الحاضر في علاقته بالاستقبل .

ويتحرك كتاب الشاب - من هذا المنظور - ليقدم قراءة للتراث الشعري . قراءة تتحرك على أساس من اطار مرجعي محدد سلفًا ، تبدأ منه لتعود اليه ، نافية القيمة عن كل ما يتنافى مع عناصره ، أو يعرقل بذرة للاستقبل الواحد الكامنة في داخله . ومنطلق هذه القراءة هو البحث « عن الخيال الشعري عند العرب » وبماها حقول ابد احيية لثلاثة تنطوي على « الاساطير » و « الطبيعة » و « المرأة » ونوع أدبي مستحدث هو « القصة » ولا شك أن اختيار هذه الحقول له دلالاته التي تتصل بالاطار المرجعي للقراءة . وتؤكد عناصره التميز في السياق الرومانسي العام ، كما أن اختيار « القصة » و « المسرح » له دلالاته المسائلة وإذا كان الهدف القريب من القراءة هو الوصول الى « فكرة عامة عن الأدب العربي » فإن الهدف البعيد هو محاولة تحديد « الروح العربية » التي ينطوي عليها هذا الأدب ، ومن ثم قيمة هذا « الأسلوب العربي الصميم » الذي يصدر عنها . ولكن هذا الهدف الأخير لا يتحقق الا من خلال عملية مقارنة ، يوضع معها الأدب العربي ازاء نقيض له ، على نحو يكشف فيه كل نقيض عن حسن أو قبح

المنبسطة . . . العارية التي سارت عليها أساطير العرب وأقاديهم » (ص ١٠٢) .

ومعنى ذلك كله أن الأدب العربي - في مجمله أدب « لا سمو فيه ولا إمام ولا تشوف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء وليباب الحقائق » (ص ١٠٣) يضاف إلى ذلك أن كل ما أنتجه هذا الأدب - في مختلف عصوره - « ليس له من الخيال الشعري حظ ولا نصيب » و « أن الروح السائدة في ذلك هي النظرة القصيرة الساذجة التي لا تنفذ إلى جواهر الأشياء وصميم الحقائق » (ص ١٢١) .

قد تدمر هذه النتيجة الحالة التي أحاطت بهذا الأسلوب العربي الصميم « الذي تلح عليه » المدرسة القديمة ، ولكن النتيجة نفسها تنفي القيمة عن الأدب العربي القديم كله لتجعل منه نتاج « روح عريية لم يكن لها إلا أسوأ الأثر » في إضعاف ملكة الخيال الشعري » (ص ١٢٢) وأخص خصائص هذه الروح أنها تنطوي على نزعة « خطافية مشتملة » ونزعة « مادية محضة » والخيال الشعري نقى النزعة الخطافية بطبعه ذلك لأن هذا الخيال حركة للنفس المتألمة والشعور العميق ، والخطابة حركة للسان المتدفق والانفعال العابر . و « النزعة المادية » أعدى أعداء الخيال ، بكل ما يتضمنه الثاني من سمونوري وشغالية روحية . وإذا كانت النزعة المادية لا تعد الشاعر شاعراً إلا إذا حاكمي الحواس ونعاطب الغريزة فالنزعة الخيالية - في المقابل - « لا تعتبر الشاعر شاعراً إلا إذا كان عالماً سحرانياً تنتهي أطيافه وخیالاته ولا أضواءه وظلماته ، وتشعر فيه نفس القاريء أنها قد ارتفعت إلى ما وراء الغيوم وما خلف النجوم » (٣٩) . وإذا كانت النزعة الخطافية قد أثمرت « كثرة المتراذفات » - « في الشعر العربي » و « الخيل . .

الشاعر العربي كان إذاً عن له مشهد جميل عمد إلى رسمه « كما أبصره بعين رأسه لا بعين خياله . . كأنما هو آلة حاكية » . أما الشاعر الغربي فإنه يفتح مغاليت نفسه إزاء موضوعه ، ويتأمل مغزاه في الوقت نفسه . و « هذا هو علة ما نحسه من أن الصوت الغربي أقوى دويماً وأبعد رنيناً من الصوت العربي الخافت الضعيف ، لأن الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد ، - لحن يتصل بأقصى قرار في النفس ، ولحن يتصل بجوهر الشيء وصميمه ، أما الصوت العربي فليس مصلوذه النفس ولا جوهر الشيء ولكن مصدره الشكل واللون والوضع ، وشتان بين القشرة واللباب » (ص ١١٣) . وإذا انتقلنا من العنيفة إلى المرأة ، والصلة بينهما وثيقة ، فالنتيجة واحدة « لا سمو فيها ولا خيال » (ص ٧٦) ذلك لأن نظرة الأدب العربي إلى المرأة « نظرة ذنيئة سافلة منحطة إلى أقصى قرار المادة ، لا تفهم من المرأة إلا أنها جسد يشتهي وتمعن من متع العيش الدني . . . أما تلك النظرة السامية التي يزدوج فيها الحب بالاجلال والشغف بالعبادة ، أما تلك النظرة الروحية العميقة التي نجدتها عند الشعراء الأبرين فإنها منسلمة بتأتا أو كالتعلمة في الأدب العربي كله » (ص ٧٢) .

ولا يبقى بعد ذلك سوى « القصة » ولم يعرف العرب منها إلا ما كان الغرض منه « اللذة والامتع » أو « النكتة الأدبية والتأدية اللغوية » أو الحكمة وضرب المثل « وكلها أنواع قد تشبع الفهم في تصنع اللغزة (المقامات) أو تصنع الحكمة (كليلة ودمنة) أو تسلط الحواس (قصص ابن أبي ربيعة الشعري) ولكنها أبعد ما تكون عن « الخيال الشعري » لأن العرب لم يحشم نفسها - في القصص - السبيل الغامضة المتصرجة التي تغوص إلى أعماق الروح بل أثرت « تلك الطريق

الى الايجاز ، و « وحدة البيت » فان النزعة المادية قد اثرت النظر الى الشعر بوصفه « وسيلة للهو وترجية للفراغ » كما اثرت كل هذا التلاعب الشكلي بالكلمات والأساليب .

وتأتي عملية المقارنة أعينها - لتوضح المزيد من الخصائص السالبة التي يلمسها الشابي بالروح العربية بالقياس الى نقيضها الاصل ، فسمع :

« الروح العربية لا تستطيع أن تنظر الى الاشياء كما تنظر اليها الروح الغربية في عمق وثقوة . وسكون لأبى مادية تقتضيها النظرة المجل التي تقتنع بالسطح دون الجوهر واللباب » (ص ١١١) .

« الروح العربية متمكنة لا تسمح للنور أن يلمس أحلامها ، ولا الظلمة أن تصانق آلامها . وأما الروح الغربية فهي منبسطة تلقي بأفراحها وأتراحها تحت أقدام الليل وفوق أجنحة الرياح » (ص ١١٩) .

ومن الواضح أن نتائج مثل هذه المقارنة يتضمن هاجسا ملحاً ، مؤرقاً مؤداه اذا كانت الروح العربية على هذا النحو فمن الأفضل أن نستبدل بملاحها السالبة ملاح موجبة ، وأن نستبدل بأسلوبها « العربي العميم » أسلوباً آخر ينطوي على روح جديدة ، نحمل طلاقة الحياة والحزن الى المجهول ، وبالمثل اذا كان الادب العربي « كلمة ساذجة لا تبهر عن معنى عميق بعيد القرار ، ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفس » (ص ١٠٣) فمن الأفضل لنا أن نطرح هذا الادب ، وأن نتخل عن اتباعه ، وأن نطلب ألبا جديداً ، ويمش بما في أعماقنا من حيلة وأسل وشعور ، ويمرر عن « خفقات قلوبنا وخطرات أرواحنا

وهجسات أمانينا وأحلامنا » (ص ١٠٥) باختصار « ينتهي لنا أن أردنا أن ننشئ أديبا حقيقيا بالخلود والحياة أن لا تتبع الأدب العربي في روحه ونظيره الى الحياة » (ص ١١٢) .

٣ - ٢

من اليسير أن نصف القراءة التي قام بها الشابي لنترات الشعري بأنها قراءة غير بريئة لا تفارق إطارها المرجعي الذي تبدأ منه لتعود اليه « ملحاً على نفي القيمة من كل مالا يتجاسس معه » صحيح أن كل قراءة هي قراءة غير بريئة في آخر المطاف . وصحيح أن القراءة المحايدة للماضي قراءة مستحيلة ، لأننا لا نفهم الماضي الا على أساس من أنظمة أزلية شاملة لهم وجودنا نفساً ، في الحاضر الذي نحياه . (ص ٤٠) ولكن ذلك كله لا يعني الفناء الوجود الموضوعي المستقل للماضي المقروء « بل تأكيد فاعلية الذات القارئة في ادراكها موضوعها المستقل عنها فحسب .

ومن المؤكد أن الوجود الموضوعي للماضي المقروء قد شجب الى أقصى درجة في قراءة الشابي ، وأن العلاقة بين الذات القارئة وموضوعها قد اختلت اختلالاً بيناً ، بل تحولت العلاقة بينهما الى علاقة تعارض ، تذكر بملاقة الاصل والادب ، تلك العلاقة التي تنافر فيها « النبي المجهول » مع شعبه الجامد ، ليعود فيتأدب - هذه المرة - مع تراثه « اللادي » « الخطابي » ولذلك تحول وجود الماضي المقروء الى اسقاط سالب بصورة الذات القارئة . أعني أن هذه الذات قد نفت القيمة عن موضوعها عندما لم تدرك صورها فيه . فنفثها القيمة من الموضوع - بهذا المعنى - فهي لوجوده الذي لا يحمل - أو يمكن - صورها في حقيقة الامر .

احتمالات تأويلية متعددة . ولذلك قرأ الشابي تراث محمد الحضر حسين والمدرسة القديمة أكثر مما قرأ تراثه هو أو تراث المدرسة الحديثة ، ونظر الى التراث الاول على أساس التصور من الخيال الصناعي وإيثار الخيال الشعري ، فكانت النتيجة قرينة النفي المطلق لذلك التراث الذي يستند فيه محمد الحضر حسين وليس هذا التراث الذي كان يمكن للشابي أن يعثر فيه على مجل ذاته القارئة . ولم يكن من قبيل المصادلة - والامر كذلك - أن تنسرب في أوصاف الشابي التي تنفي القيمة عن ذلك التراث الاول كثير من الأوصاف التي استخدمها العقاد على وجه التخصيص في نفي القيمة عن شعر شوقي والمدرسة القديمة (ولتذكر - على سبيل المثال - « الولوع بالأهراض دون الجملهر » و « الباب » و « الغشور » و « التفكك » وغيرها من المصطلحات الوصفية المتكررة في « الديوان ») .

وعلى أي حال ، فإن الجوانب السالبة - في قراءة الشابي - لا ترجع الى الخاج - معارضة كتاب محمد الحضر حسين ونفي قيمة تراثه فحسب ، اذ هنالك جوانب أخرى تقودنا الى السياق الواسع الذي يمكننا من تأمل الدوافع التي تتحرك بها قراءة الشابي ، من منظور تجاهلها مع دوافع مشابهة لقراءات مغايرة .

ولنتذكر - ونعزم تعرض لهذا السياق الواسع - أن الذين ثاروا على الشابي ، بمد أن ألقي حاضرتهم عن « الخيال الشعري » ونشرها كتابا ، كانوا يصلون بينه وبين أعلام المدرسة الحديثة ، ويردحون الاتهام نفسه الذي كان يوجه الى العقاد وطه حسين وجبران . وأيا كان - الاتهام الذي لحق الشابي ، وأقاه فيها توسع مذكراته ورسائله ، فإن الخلاف بين الشابي وموجهي الاتهام ليس خلافا حول الماضي ذاته في حقيقة الامر ،

والاساس المعرفي الذي تقوم عليه هذه القراءة ذو صلة بالاساس المعرفي الذي يعامل الرومانسية بالتصوف ، والذي تتضمنه هذه الأسطر من جبران : (٤١)

كل ماني الوجود كائن فيك وبك ولك . .

كل ماني الوجود كائن في باطنك

وكل ماني باطنك موجود في الوجود

وقراءة الشابي تستلحق التراث الشعري على أساس من عملية ادراكية لا تختلف - في جملها - عن العملية التي تجلج بها الأنا - المتضمنة في أسطر جبران - ذاتها في موضوعها ولكن الذات - في قراءة الشابي - تنفي القيمة عن موضوعها لأنه لم يمحس صورتها وتنفي وجوده المستقل لأنه لم يستجب الاستجابة للرؤية المباشرة التي توحد بينها وبينه .

وهلينا أن نلاحظ - في الوقت نفسه - أن هذه الأنا التي تنطوي عليها قراءة الشابي لم تكن تفتش عن صورها في التراث الشعري ، من حيث هو معطى مستقل قابل للاكتشاف في ذاته ، ويمكن أن يتضمن - بذاته - السالب في مقابل الموجب ، في أي نوع من أنواع القراءة بل كانت هذه الأنا تفتش عن صورها في تراث جواهر ، سبق تصنيعه من قبل ، في كتابات محمد الحضر حسين وأمثاله من مثالي المدرسة القديمة . ولذلك فإن نفي القيمة الذي نقابله في كتاب الشابي ليس نفيًا للتراث المستقل الذي نعرفه به ، أو نتجج ببعضه على الشابي بل هو نفي لتراث سابق التجهيز - في كتابات الاحداثين وغضائهم الشعري على السواء .

ويدون الشابي لم يلتفت - في حماس معارضته كتاب محمد الحضر حسين - الى الفارق الحاسم بين ما هو سابق التجهيز ، ابتداء ، وما هو معطى مستقل ، يتضمن

الدرجة فحسب . ان الفارق بين هلمن التوهين من الدوافع فارق بين توتر الوعي الذي يسقط نفسه على الماضي ، مرة بالسلب وأخرى بالإيجاب ، لكن باعث الاسقاط واحد في الحالين ولذلك نفى الشابي القيمة من الماضي كله لينفع المد الصاعد في « الدورة الانتقالية » التي يعيها ، وأثبت العقاد وطه حسين وجبران القيمة في بعض عناصر هذا الماضي ، ليندفع المد الصاعد للدورة نفسها .

نقد أعاد طه حسين - على سبيل المثال - اكتشاف أبي العلاء ، وأعاد العقاد اكتشاف المتنبي . ولم تقتصر القراءة - عندهما - على إعادة الاكتشاف ، بل تضمنت عملية إسقاط لافتة بكانا كنتني تمهيدا للفرد التميز في ثابيه على الآخرين وتمرده على مجتمعه ، في عصر أصبح « الفرد الفذ » فيه مركز الكون في الاقتصاد والسياسة والفكر والادب ، بل في عصر أصبحت « عبادة بطولة » هذا الفرد موضوعا بارزا في الكتابة (ولتذكر ترجمة محمد السباهي الباكورة لكتاب كارلايل « الأبطال » وصداه اللافت) وكان أبو العلاء نموذجاً آخر لهذا الفرد الفذ في اندفاعته المذهلة - بأقصى درجة من الغلق والتهمرد - في عوالم الأفكار والمذاهب والمعتقدات . ولا يختلف جبران عن صاحبيه إلا على أساس من قلقه الروحي الخاص ، هذا القلق الذي وجد ملائه وأسقط صورته على ابن الفارص ، وهو فرد فذ آخر « كانت روحه الظمآن تشرب من حرة الروح فتسكر ثم تهيم سابعة ، مرفرفة في عالم المحسوسات حيث تطوف أسلام الشعراء ويمول الحشاق وأملاني المتصورين ثم يفتاحها الصحو فتعرد إلى عالم المرشيات لتلدن ما رأته وسمعت به بلغة جميلة مؤثرة »^(٤٢)

« وإذا كانت القراءة التي قدمها الشابي قد اقتضت

بل خلاف حول قراءة الحاضر نفسه ، وما يترتب على ذلك من خلاف حول الكيفية التي يمكن بها قراءة هذا الماضي .

أما الشابي - وكان في العشرين من عمره - فقد كان يعي أنه يعيش في طور من « أطوار الانقلابات الكبرى » التي يريد فيها التاريخ « أن يدور دورته المحتومة الخالدة » وأن الاستجابة إلى المد الصاعد من هذه الدورة الانتقالية للتاريخ تعني « التطور والتحرر والاستحالة » وتربط بالدوافع التي يتوتر معها الوعي منشطاً إلى شطرين : « شطر ملول متبرم بالحاضر وما فيه ، و شطر مشوق طامح إلى المجهول وما فيه »^(٤٣) . وعندما يصبح التطلع إلى المستقبل - في هذا الطور - مشروباً بلهفة الوعي على مفارقة كل ما يعوقه من الماضي ، والأبحار صوب ما يلوح له من بوارق المستقبل ، تتصاعد حدة احساس الوعي بالعناصر الجامدة في الحاضر من ناحية ، وتسقط هذه الحدة نفسها على الماضي - خلال عملية قراءته - من ناحية ثانية . ولا يرى الوعي من الماضي - والأمر كذلك - سوى مجل لما يدعم العناصر الجامدة في الحاضر ، فينفي الوعي قيمة هذا الماضي ، مستقطاً بعض الحاضر على كل الماضي ، على أساس من قناعة مؤداها :

« لقد أصبحنا نطلب حياة قوية مشرقة ملؤها العزم والشباب . ومن يتطلب الحياة فليبعد غده الذي في قلب الحياة . أما من يعيد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور الساخرة » (أحيال الشرعي : ١٠٦)

ولا تختلف دوافع عملية قراءة الماضي التي انتهى بها الشابي إلى هذه النتيجة عن دوافع عمليات القراءة التي قام بها العقاد وطه حسين وجبران للماضي نفسه إلا في

(٤٢) آثار الشابي ، ص ١١٥ .

(٤٣) جبران المجموعة الكاملة ، ص ٥٦٥ .

السامي - من عمق وانطلاق في الخيال (هذا التمييز الذي أكله العقاد قبل ذلك في تقديمه الديوان الثاني لرقيقه عبدالرحمن شكري - ١٩١٣)^(٤٤)؛ وتحدث طه حسين - بعد العقاد - عن « تغريب الشعر العربي » الذي قام به شعراء المهجر خصوصاً جبران ، ليرى - في هذا التفسير - « تشريفاً نُشعر العربي ورياضةً للذوق الشرقي واللغة العربية على أن يسبقها ما لم يتعودوا أن يسبقها من قبل »^(٤٥).

والعقاد هو الذي قال - في تقديم الديوان الأول للمازني ، عام ١٩١٣ ، في القاهرة^(٤٦) :

« لقد تبرأ منابر الأدب فنية لا عهد لهم بالجبل الماضي ، ونقلتهم التريبة والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقي ، ويشملون العالم كما يشملته الغربى ».

وطه حسين هو الذي قال - في تقديم أطروحاته عن « فلسفة ابن خلدون الاجتماعية » ، عام ١٩١٧ ، في باريس^(٤٧) :

« إني أعتقد بمتى البقيين أن تأثير أوروبا ، وفي مقدمتها فرنسا ، سيجد إلى الدهن للعصر كل قوته وخصبه ».

وكلاهما قد تعارك - مع الآخر - عراكاً نقدياً لانتا ، جر إليه الخصوم والانصار ، بعد ذلك ، تحت عنوان « اللاتين » و « السكسون » ، أو تحت قناعين لهذا الآخر على السواء .

وقراءة الشابي لتراثه جانب من جوانب هذا السياق العام - ينسرب نموذج الآخر فيها ليصبح النموذج الأعل

بالنفي ، في مقابل القراءة التي انطوت على الانجاب عند العقاد وطه حسين وجبران ، فإن كلا النوعين من القراءة وجهان للوعي نفسه ، في دوافعه المتحددة العلة المختلفة المحلول . كل ما في الأمر أن هذا الوعي يؤكد القيمة في الماضي ليمود فيسلبها منه ، أو العكس ، في نوع من الانقسام الحاد بين أقصى مدى البحث عن نظير قديم وأقصى مدى البحث عن جدة التفرد . ولكن يزيد من حدة الوعي في - هذا الانقسام - نموذج الآخر ، الذي ينطوي على وعد المستقبل ، كما يطرعه الغرب (المتقدم) حل الشرق (المتخلف) . ولنتذكر أن الفرد « الفذ » الذي تحولت بطولته إلى عبادة ، وفرديته إلى إيمان بلا نهاية ، ليس سوى مجلي لنموذج هذا الآخر الذي يخالل الوعي المنقسم حل نفسه بحلم المستقبل ، ويشير به قرب وصول « الدورة الانتقالية » - في تاريخه - إلى كمالها . ويقدر اسهام هذا الآخر في حدة التمرد على عناصر الحاضر الجامدة ، بغايلية التضاد بين المتقدم والمتخلف يحسم هذا الآخر في توجيه قراءة الحاضر والماضي حل السواء ، لتتحول إلى ما يشبه النموذج الأصل الذي تنقسمه الذات القارئة لهذا الوعي المنقسم ، في نفثها القيمة عن الماضي كله - كما فعل الشابي - أو أثبات القيمة لبعض عناصره - كما فعل العقاد وطه حسين وجبران .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يبحث العقاد وطه حسين وجبران عن تجليات مشابهة لنموذج هذا الآخر في تراثهم ، وأن يربط العقاد عبقريته ابن الرومي إلى أصله الرومي ، وإلى ما يتحيز به الجنس الآري - هن الجنس

(٤٤) مزيد من التفاصيل راجع :

— M. Abdul-Hai , op. cit , pp. 129 — 134 .

(٤٥) طه حسين ، حديث الأربعاء (القاهرة ١٩٦٢) ١٤٦/٣ - ١٤٧ .

(٤٦) ديوان المازني (للنويس الأعل لرعاية القرن والأدب ، القاهرة) ص ١٣ .

(٤٧) طه حسين ، فلسفة ابن خلدون الاجتماعية ، المجلد الثمن من الأعمال الكاملة (بيروت ١٩٦٥) ص ١٦٦ .

تصوير من تبسقى صمي شمعه .
 في كل دهر وعلى كل جبل
 فيفضل قصائد جبل بيثة على « ليالي » ألفرد دي
 موسيه وقصائد مجنون ليل على قصتي لاسرتين
 « جيرازيلا » و « رفايل » أو يقول كلاما شبيها بما قاله
 محمد الخضر حسين قبله بسبع سنوات عندما قارن - في
 كتابه - بين تشبيه لفيكتور هوجو وتشبيه لمعرف
 الرصافي . ولكن الشابي صدم هذه الطائفة ، عندما
 عارض كتاب محمد الخضر حسين ونقض نظريته إلى
 الخيال ، وعندما تصاعد بالامرتين - ومن شابهه بالطبع -
 إلى أهل عليين ، وهبط بشعر أمثال المجنون وجبل إلى
 أسفل سافلين ، ونفى أن يكون العرب قد صوروا الحب
 وأحداثه في القلب ، من مستصغر أو جليل فهم جفاة
 خلائط الأكباد ، ساهيون ، لا ينظرون إلى المرأة إلا
 بوصفها لعبة للهو الجسد . وهل نجد بين هؤلاء العرب
 فيما يقول الشابي - شاعرا « يعبد في محبته ذلك الجمال
 الروحي المجسد » كما يقول لاسرتين ؟ (ص : ٩٠)
 والإجابة عن سؤال الشابي معروفة ، تردنا إلى
 « الوسط الطبيعي » الذي حرم العرب من « النظرية
 الروحية العميقة التي نجدها عند الآريين » من ناحية -
 وإلى النزعة المادية التي أجذبت الخيال - من الناحية
 الجميل الذي أوله الروح وآخره الله - من ناحية ثانية -
 والشابي - في كلتا الناحيتين - تلميذ مخلص للمعاد (أبيه
 الفكري) وجبران (أبيه الروحي) فالأول علمه أن
 الجنس الآري صانع أساطير وشعب شيالي ، يحكم
 وسطه الطبيعي الذي يوجد بين الجميل والجليل ،
 والثاني علمه : أن « الإنسان كائن منتصب بين اللانهاية
 في باطنه واللانهاية في محيطه » وأن للتنخيلات رسوما
 كائنة في مهب الألهة تنعكس على مرآة النفس . (٩٩)

الذي تتحدد بالمقياس إليه قيمة الماضي الشعري ،
 تتحدد الذات القارئة بهذا النموذج ، أو تتمصمه ،
 وتنطلق باسنة في التراث من ما هو صدى له ، أو ما هو
 صورة مسجلة لها بعد اتحادها به ، تنتهي القراءة إلى
 النفي المطلق للقيمة ، وتختتم بنبرة تذكر بالنبرة التي
 افتتح بها طه حسين كتابه « في الشعر الجاهلي » منذ
 سنوات ثلاث فحسب . ولكن على نحو أكثر حدة ،
 لنسمع :

« ذلك رأيي في الأدب العربي وفي موقفنا تجاهه ،
 أقوله لأنه الحق وإن كنت أعلم أنه سيفضب
 طائفة كبيرة من مؤثرون الحياة في أكتاف الدهور
 الغابرة ، حوث السكينة التي لا تهم الأذات
 والنسبات الذي لا يستفز الحياة ، ولكنني في غنية
 عن سحق هاته الطائفة من الناس وعن رضاها ،
 لأنها تقدس كل ماض وتبعد كل قديم لا لأن فيه
 حقا ونورا ولكن لأن رداء القدم يكسب مهابة
 الماضي وجلال التاريخ ، أنا في غنية عن مثل
 هاته الطائفة من الناس » (ص ١٢١) .

من المؤكد أن الشابي كان مريض في هذه الطائفة التي
 يتحدث عنها ، لو بدأ بداية شبيهة بالبداية التي انطلق
 منها أحمد شوقي - التقيض الاحيائي في الإبداع - عندما
 قال (في العام الذي صدر فيه) « الديوان » للمقاد
 والملازمي : (٩٨)

والله ما موسى وإسلاحه
 وما لمرتين ولا جبرزئيل
 أحق بالشعر ولا بالغموى
 من قيس المجنون أو جنيل
 قد صوروا الحب وأحداثه
 في القلب من مستصغر أو جليل

(٩٨) محمد صبري : القراءات للجهرلة (القاهرة ١٩٦٢) ١٧٣/٢ .

(٩٩) جبران : المجموعه الكاملة ، ٥٨٨ ، ٢٩٢ .

هناك من يقول : البداية دائما صعبة ، اذ أنها تعتبر مفتاح الموضوع المطروح للمناقشة ، أما أنا فأرى أن المواضيع المجردة الأدبية بصورة خاصة ، يمكن إيجاد أكثر من مفتاح واحد للدخول الى قلب الموضوع ، شريطة وجود رابطة بينه وبين المشكلة المطروحة للمناقشة والمطلوب ايضاحها ، والنسبة لموضوعي هذا .. واعتقد أنه متشعب ورحب جدا - يمكن استخدام أكثر من مفتاح واحد للوصول الى لب المشكلة ورأيت هذه الكلمة - لأتدرجه جيد - من كتابه (ثيسوس) مناسبة لذلك ، حيث يقول على لسان إحدى شخصياته (ولكن ما سر هذا كله أيها الاله الواضح ؟)^(١) ما أصل هذا العناء ؟ ما أصل هذا الجهد ؟ ونحو ماذا ؟ ما عله الوجود ؟ وما علة البحث عن علة لكل شيء ؟ كيف نتجه ؟ وأين نلقف ؟ متى نستطيع أن نقول لقد انتهى كل شيء آمين ، كيف الوصول الى الاله حين نبدأ من الانسان ؟ وإذا بدأت من الاله فكيف أصل الى نفسي ؟ ولكن ليس من الممكن أن يكون الاله من صنع الناس كما أن الناس من صنع الاله ؟ في مفترق الطريق هذا ، في قلب هذا الصليب يريد عقل أن يثبت .

سلام تعبر هذه الأسئلة ؟ انها تعتبر عن معاناة الانسان ، وهو مرمي في هذا الكون الواسع الشاسع ، ويعبر أيضا عن فضوله لمعرفة كل شيء ، وعن قلقه المرتبط بعمره المحدود .

باختصار انها تعبر عن لا معنى الحياة عنده ، ولكن هل هذا هو كل شيء ؟ ألا يمكن أن نربط استغهاماته بالمزيد من استغهامات أخرى ، ونقترب من اطار الواقع أكثر خارجين عن دائرة التجريدات . ألا يمكن أن نربط العناء بجمل مفروس في قلب الواقع الاجتماعي وكذلك الجهد ؟ ألا يمكن ربط السؤال المتعلق بسر نهاية الوجود أو بدايته بالواقع بالذات ؟ ألا يمكن إيجاد أسس واقعية لكل الأسئلة التي تخلق طوق مستوى العلاقات الاجتماعية ، حائرة في فلك من الأفكار المجردة ؟ هذه

حول الاغتراب الثقافي ورواية المسنخ نموذجاً

ابراهيم محمود

(١) جهده أكثره : أريستو وثيسوس - ترجمة : طه حسين - دار العلم للملايين - بيروت - ط ٣ - ١٩٧٧ - ص ١٦٨ .

الأسئلة هي التي ستكون نقاطا مضيقية في بحثنا هذا . . .
ولكن قبل كل شيء لا بد من توضيح نقطة معقدة بسر الوجود الانساني وهي أن الانسان مهما اكتسب معرفة ومهما نما وقوى ، يبقى هناك شيء ما يخلقه يدخل في نسيج وجوده - بالحق الوجودي للكلمة ، ولعل هذا الشيء هو باق الى الأبد - انه السؤال عن معناه كإنسان ، محدوده القوة نسي في معرفته - مهما كانت ألميته - قصير في عمره بالقياس الى عمر الانسان - وهذه النقطة هي التي أوجدت وولدت ما ندعوه بالاعتراب - فالإنسان يعيش الاغتراب قليلا أو كثيرا ، بل يعيش فيه الاغتراب . . . وخاصة في مجتمعنا المعاصر . . .

وما دام عمر الاغتراب هو عمر الانسان ، فلا يمكن أن نتناوله من كل جوانبه ، في كافة مجالات المعرفة في الفلسفة والفن والأدب والثقافات المختلفة - وخاصة في مقال محدود كمقالنا . . . وهو الذي خصصت له كتب ومجلدات ، حيث يندر أن نقرأ كتابا مهما كان طابعه ومضمونه ، دون المرور على جدر من جدره ؛ ويندر أن نسمع كتابا أو مقبرا أو نقادا . . . الخ مجلدنا عن موضوع ما ، دون أن نجد فيها مجلدا عنه ، من مركب من مركباته . . . أن الاغتراب من طبيعة الانسان ، بل يمكن القول - والتأكيد على ذلك - أنه دافع أساسي من دوافعه ، وهو يختلف من إنسان لآخر ، ومن عصر لآخر ، وذلك لأنه يتلون بطبيعة صاحبه ، وبطبيعة المجتمع بما فيه من مؤسسات سالدة ، وبطبيعة العصر بقرمه وأعرافه ومعارفه - وما دام الاغتراب متشعب الجوانب ويمثل هذه الشساعة ، فلا يمكن أن نفيه حقه بحثا وتحليلا وتوضيحا ، وخاصة أنه يعتبر من أعقد القضايا والمشكلات التي يواجهها الانسان - المعاصر خاصة وهو ما سنوضحه لاحقا - كما أنه شديد التأثير في الانسان . . . حيث نجد كل شخص له موقف محدد تجاهه يتعلق - بمظهره للحياة بكل جوانبها المختلفة . . . ولهذا كان التحديد بسبب :

- ١ - تعيين الأسس التي يمكن الاعتماد عليها ، وهي قائمة أساسا على - أرض الاغتراب .

٢ - علم الولوج في متاهات ترقق الفكر وتخلخل الموضوع وتبث على القومى .

٣ - معرفة الطريق بكل ما فيها من بصريات ، ومحاولة دراستها ، وتحديد ما يمكن مساعدتنا على المشي فيها - من معلومات وشواهد - أي عناصر ارتكاز - تجعل الموضوع حيا - وكافكا هو موضوع المناقشة - وهو من أكثر الكتاب فراة وغرابة ومغيزا في علاقتهم بالاعتراب وتعاملهم معه ، وارتباطهم به - بل هو من أكثر الكتاب غموضا ومبعثا للتسؤلات الملبدة التي ترتبط به .

١ - كونه يهوديا .

٢ - كونه كان على الاطلاع بكل ما يلزم من أحداث سياسية - على الساحة العالمية - العربية خاصة - والفلسطينية بصورة أخص باعتبارها كانت (طريدة) الامبريالية وديبتها الصهيونية - وهذه النقطة تعتبر من أخطر النقاط في حياته وفي منهجه الادبي وتجاهه الفكري ، التي يتناولها النقاد في دراساتهم له .

٣ - كونه يتميز بفراة في اسلوبه الادبي وفي شعوره نصوصه .

٤ - كونه عاش أخطر الأحداث السياسية والأزمات الاقتصادية والاجتماعية التي شهدتها العالم في الثلث الأول من القرن العشرين وخاصة تنويع الرأسمالية بالامبريالية وظهور الثورات التحررية الكبرى في هذا القرن والمجابهة بين الدول المستعمرة والدول المستعمرة ، وقد تأثر بها وبأي تأثير في حياته كلها .

٥ - واعتبار أن كافكا كان مجموعة علامات استفهام كبرى . . . سنحاول أن نحدد الموضوع أكثر - دراسته في جانب معين من جوانبه .

حق نستطيع أن نخلد ما نريد - أي دراسة ووايته - المسخ - فقط - ولكن هذا لا يعني أننا سنسهل الجواب الأخرى من حياته ، والمرتبطة بتجاهه الأدبي ، بل سنحاول توضيحها باختصار ، ونعود إليها بين الحين والآخر حين يتطلب الأمر ذلك - وهو لا بد منه - لأن مجموع ما ينتجه الكاتب أو الفنان بشكل عام ، هو بشكل بناء واحدا متكاملا ، كل لينة ترتبط بالأخرى

وكثرة استعمالها ، ولكن هل معنى ذلك أننا لا نستطيع أن نبحث عن جذور هذه الكلمة (الاصطلاح) ؟ يمكن ذلك . ولكن لا بد من القول : تبقى العملية اجتهادا ، ويقيى الباب مفتوحا أمام الآخرين - نجاهها ، فللمجودات الفلسفية ليست قوانين عملية ، انها قابلة للتطوير مع اتساع المعارف الإنسانية ، وتقدم الوعي البشري ، من جهة أخرى يمكن القول : صحيح أن كلمة الاغتراب تشكل مجالات عدة الا أنها لا بد أن تشترك في نقطة واحدة تعود اليها في النهاية ، وهو ما سنوضحه في كتابه (الاغتراب) يبحث - ريتشارد شاخت - في معنى الاغتراب ، ويمكننا توضيح ذلك باختصار في النقاط الآتية :

١ - الأصل اللاتيني لكلمة اغتراب هو Alienation واحد استخدامات هذه الكلمة يرتبط بما يتعلق بالملكية أي أن فعل Alienate يعني نقل ملكية شيء ما إلى شخص آخر .

٢ - يمكن لفظ الاغتراب بمعنى الاضطراب العقلي - فالمغترب قد يكون فاقدًا وحيه أو مشلولًا أو هناك تصور في قواه العقلية أو حواسه (كنزيات الصرع مثلا) .

٣ - هناك استخدام آخر للاغتراب بمعنى الغربة بين البشر ففعل Alienare يفيد معنى التسبب في فتور علاقة ودية مع شخص آخر أو في حدوث انفصال . . الخ .

٤ - ترتبط كلمة الاغتراب بالغربة Entrennung وهذا الاصطلاح يعني التفریب vertrennung (وسوف نوضح لاحقا معنى التفریب عند برشت) أو السلط أو السلب - وهو يضع اللفظ الألماني fremd مقابل اللفظ اللاتيني alienus واللفظ الانجليزي alienation حيث يعني الانتهاء إلى آخر أو التعلق به (٢) الخ .

بقي أن نوضح معنى كلمة الاغتراب في اللغة الفرنسية - وهو ما يزيد من وضوح الكلمة . . الاغتراب

ارتباطا بعضويا ، والا فلا يمكن الوصول إلى نتيجة تعطي وضوحا للمشكلة المطروحة والمطلوب توضيحها واستجلاؤها ، كما أنه لا بد وقيل كل شيء من تحديد - الاغتراب - وماذا يعني - لنقل : وضع مقدمة تاريخية عنه ، وهو ما يعطي لموضوعنا بهذا أعنى واستجلاء أكثر - كما أن الذي دعانا إلى ذلك هو كثرة الدراسات التي تناوكت من جانب علاقتها : بالصهيونية - هل هو يهودي أم صهيوني ؟ - هذه الدراسات التي ركزت أكثر ما ركزت على بعض الجوانب في تناوكت تأثير فكرة مذهبية محددة ، واعتماد رؤية ذاتية نحو ذلك وخاصة قصته (بنات آوى وحرب) وبعض شذرات من مذكراته كما جمعها ونسق فيما بين فقراتها - صديق كافكا اليهودي (ماكس برود) - أما لماذا - المسخ تمديدًا باختصار - لأنني لم أجيد إلا القليل من الكتاب الذي تناولوها - بل جاء ذلك بإشارة شبه عابرة - وحتى إذا كان قد سلط عليها الضوء فهو ضوء معتم . . وقد وجدت في ذلك فرصة سائحة لاستجلاء جوانبها . . فهي غنية جدا بمناصرتها وأفكارها وعمق شخصياتها وعضويتها أيضا - إذاً يمكن ترتيب الموضوع على الشكل التالي :

- ١ - حول الاغتراب بشكل عام .
- ٢ - كافكا والاضطراب بشكل عام كغضا .
- ٣ - دراسة الاغتراب في روايته - المسخ .

١ - حول الاغتراب بشكل عام :

أ - حول تعريف الاغتراب :

يمكن القول أن من أصعب المشاكل التي تفترض الإنسان ، هي تلك المسائل التي لا يمكن إعطائها حلا قاطعا والجزء بذلك ، وخاصة إذا كان الجدل حولها دائرا بين مفكر وآخر - والاضطراب من أكثر المسائل إثارة للجدل ، لا بسبب غموض معناها ، بل بسبب التعريفات الكثيرة التي وضعت لها وسبب اتساعها

(٢) خاصر ريتشارد : الاغتراب - ترجمة : كمال يوسف حسن - المؤسسة العربية - بيروت - ١٩٨٠ - ١٩٨١ - الفصل الثاني : الفكرية والاضطراب - ص - ١٢ - وما

٢ - مثال آخر على حالة أخرى من حالات الاغتراب وشرحه بملثل: (س) مواطن عادي في مجتمع (ص) يمتاز قواعده بأنها تمثل مصالح أقلية أو فئة محدودة من عامة هذا المجتمع . في هذه الحالة لا توجد أية علاقة بين (س) و (ص) سوى كون (س) يعيش في (ص) وكون (ص) يضم (س) بين ظهرانيه وتوضيح حالة الاغتراب لـ (س) يصبح على الشكل التالي :

أ - (س) مغترب عن (ص) بقوانينه التي تضيق الخناق عليه ، وتحجز حريته ، فيقدر ما يصدر من قوانين تجعل هذه الأقلية الحاكمة ، تصغر حدود شخصيته الانسانية وتقرم حريتها . ثم أن (س) يعتبر (ص) كابوسا على صدره ومكروها ومعاديا لجوهر انسانيته ، كونه لا يتم به الا باعتباره تابعا ليس له شأن ، وهو يفتضى وجوده كمواطن عادي يمارس مهنة صغيرة ، ينفذ هذه القوانين رغم أنه دون أن ينال حقه الكافي مدنيا أو قانونيا ، انه لا يملك بعدا سياسيا أو اجتماعيا أو فكريا كونه لا يملك حرية التصرف باعتباره مأمورا ، وهذا يؤدي الى تشويه ذاته ، واغترابه عن هذه الذات ، ذاته الانسانية . . . وتصبح التصرفات التي يقدم بها غريبة بالارغام . . . لأنه يقوم بهذا العمل لا ذاك لأنه مجبر بذلك . . . وما دام هو كذلك فهو غال من أهم صفة من صفات الانسان بل هي أولى الصفات التي تجعل الانسان مسؤولا عما يقوم به من عمل بدني أو فكري ألا وهي الحرية . . . من ناحية أخرى يصبح فردا يفقد طابع انسانيته ، وينظر الى الآخرين اما كأفراد مثله مغتربين عن مجتمعهم وعن قواعدهم ، أو كأعداء بسبب آلية النظام وغلوه من العلاقات السوية . . . ثم ان (س) يعيش حالة قلق وسأم باستمرار ، لانه يتوق باستمرار الى حريته المفقودة ، وكلما ابتعد عنها زاد اغترابه وتقرمت ذاته من الداخل . . . ما دام - نظام الأقلية - قائما .

٣ - مثال ثالث من حالات الاغتراب وشرحه بعد ذلك . . . (س) مفكر أو كاتب أو فنان . الخ في (ص)

يقابل Alienation وهذه الكلمة بالذات تعني انفور أحيانا - فالنفور بين شخصين يعني أن كلا منهما غريب عن الآخر ، أي يعيش حالة اغتراب وأحيانا الكراهية فالنفور يرتبط بالاغتراب ويولد الكراهية ، وأحيانا ثالثة - العداء فالالاغتراب يرتبط بالعداء ، أو يولدها . . . وتعني هذه الكلمة أيضا (إرمان أو استلاب أي : حالة شخص يصبح بفعل ظروف خارجية : اقتصادية أو سياسية هذا للأشياء ويعامل هو نفسه كشيء^(٣)) وهذه الكلمة مترتبة بلفظ Alien الذي يعني (معتره) أو (مختل) فيما دام الشخص مختلا عقليا فهو مغترب عن ذاته وعن العالم الخارجي ، ومترتبة بفعل Alienor الذي يعني ملك أو تنازل عن . . . أو باع . . . الخ - فالمغترب يعاني من نقص في شخصه وقد يكون في عقله ، أو مرتبط بحق من حقوقه . . . وهذا يعني أنه مستلب نتيجة هذا النقص أو هذا التملك . . . ونتيجة لما سبق يمكن تثبيت النقاط الآتية المتعلقة بالاغتراب من خلال الأمثلة :

١ - لنفترض أن (س) هو عامل و (ص) رب عمل مستغل . يصبح عندئذ توضيح حالة الاغتراب المتعلقة بهما على النحو التالي :

ان (ص) مغترب عن كل ما يقوم به من عمل ، كما أنه مغترب عن كل ما يصدره رب العمل من قرارات تتعلق بالعمل - باعتبارها تجسد مصلحته فقط ، وهو كذلك مغترب عن - الآخرين - الذين يعمل معهم - بسبب لجو اللا انساني الخناق الذي يخترقهم - وعن رب العمل نفسه ، لانه لا توجد أية رابطة بينها ، سوى رابطة الكراهية والحقد والعداء ، وهذه من مولات الاغتراب بالذات كما أن رب العمل يعتبر مغتربا عن العمال ، لانه يجسد الملكية في ذاته ، وهو مصدر الكراهية فالقرارات التي يصدرها تمثل مصلحته الانانية باسم الملكية . . . ولذا هو مغترب عن ذاته أيضا كإنسان يشعر بعدايات - الآخرين - ومعاناهم ويعرفها .

(٣) نقلًا عن فليس - المجلد - بليف - جبرو عبد النور - د - سهل لدراس - طر الآداب - بيروت - ط ٢ - ٢٠٠٢ - ص ٣٥ .

القيمي . فالغتراب عن القيم *Value* يسطر على ذاته باستمرار فاللي يكذب يغترب عن الصدق كقيمة انسانية عليا . . . والذي يناقش ويجادل الآخرين ويرائي ويدعي أنه يجب النظام مثلاً وهو عكس ذلك من أجل مصلحة شخصية يغترب عن الموضوعية والتضيم الاجتماعي للامور . . الخ .

ب - الاغتراب في الفلسفة :

يقول - ريتشارد شاخس - (ان الاغتراب هو واحد من أضخم المشاكل التي تواجهنا اليوم - حيث يذكر ما يعلنه المصلون الاجتماعيون - فهي متمثلة في الهوة بين الاجيال في ظاهرة شباب الهيبيز ، في الحركة المناهضة للحرب ، في أزمة الثقة السائدة ، في تمهيد السياسات القديمة التي بدأت مع ترشيح السيناتور مكارثي ، وفي حركتي الثقافة السوداء ، والقوة السوداء ، اننا نسمع عن الاغتراب في معرض الانتقادات التي توجه الى طبيعة العمل في الصناعة الحديثة وفي المنظمات البيروقراطية ، الى ماهية الحياة في المجتمع البورجوازي الذي تشكل الطبقة المتوسطة خدمته وسداه ، الى العلاقة بين الحكومة والمحكومين وإلى اعمال وتشويه بيئنا الطبيعية ، وغالباً ما نواجه الاشارات الى الاغتراب بصدد تقادم السطحية واقتصاد الحميمية في العلاقات بين الناس ، تفتت مكونات حياتنا ، اهتلك مسار النمو الشخصي للأفراد ، الوجود المنتشر لسمات الشخصية المصاوبة ، أو اللا انسانية ، غياب الاحساس بجذري الحياة وتفاقم ظاهرة الاتحاد ، وليس هناك على وجه التقريب جانب من جوانب الحياة المعاصرة الا تنتم مناقشته من خلال مفهوم الاغتراب ، وأياً كانت الدرجة التي وصل اليها الاغتراب في مسار اعتباره السمة السائدة لهذا العصر فإنه من المؤكد أنه يبدو بمثابة شعار العصر (٤) رغم طول هذه المقدمة الا أنني رايتها مناسبة لاحتوائها على نقاط كثيرة تسلط الضوء على ما نريد توضيحه فالاغتراب داخل نسيج كل شيء . . وكلما تقدمت

كمجتمع . . السلطة بيد فئة محدودة - أقلية من عامة الشعب . . هذا الفكر ينضم الى صفوفها ، ولكنه يمسد مصانعها في كتاباته ، يعتبر نفسه بوقاً لها كي يتقلبه في طيفتها . . وهذه الحالة من الاغتراب ، يمكن شرحها على الشكل التالي :

ما دام هذا الفكر الذي يتسلق النظام ويمدحه ، يستمر هذا الشكل فهو سيبقى مفترباً عن ذاته ، انه يكتب ما لا يؤمن به ، فقط من أجل مصلحته المادية ، بحيث يتنزل في كل خطوة - يخطوها تجاه النظام عن جزء من ذاته ، ويكر اغترابه عن نفسه ، فيقدر ما تكون كتاباته معبرة عن رضيات القائلين على تفسير شؤون المجتمع في الجهاز الاعلى في الدولة ، بقدر ما تكبر الهوة بينه وبين ذاته ، انه يمارس سطوا ذاتياً على ذاته ، والقائلون على تفسير دقة الحكم تكون علاقاتهم معه على أساس للمقايضة ان صحت القول . . انه لا يقدم لهم كلمات ، وانما يبيعهم ذاته وهم لا ينتصرون له فلولهم ، وانما جيروهم . . أي لا ينظرون اليه كشخص يتسمي الى طبيقتهم وانما - كعمل - يبيعهم فكره (ذاته) والمقابل يأخذ أجراً مادياً - لاكريسياً في صفيهم . ولهذا نلعد حدوث أقل خطأ من جانب . . يصبح خارجياً - كأي عامل . . لا يبعه رب العمل ويطرد بعدد . .

٤ - يمكننا أن نذكر هنا مثالا رابعا عن حالة الاغتراب نسميها باغتراب الوعي *conscious* فإذا كان (س) يمثل شخصاً جاهلاً أيما ويمثل (ص) منظومة المعارف والمعلومات يبقى الاغتراب كبيراً هنا . . فـ (س) مغترب عن عالم المعرفة اغتراباً شاملاً وهذا يعني أنه لا يمي شيئاً عما حوله وما يوجد داخله . انه مغترب عن ذاته وعن العالم مما - فيقدر ما تكون مساحة وعيه ضيقة ، بقدر ما يكون استجابته للمعلومات الخارجية قليلاً . . ويكون تقديره لكل ما حوله من أمور خاطئاً . . .

٥ - يمكننا ذكر اغتراب آخر ألا وهو الاغتراب

الخارجي هو مجال الكسب كيفا كان - بطريق مشروعة أو غير مشروعة .. المهم الربح : ... هنا الاغتراب الآخر .. سابها .. الآخرون الادنى منه (ماديا) يسيلون لعابه .. يرى فيهم الربح .. يستثمرهم كاية سلعة .. ثامنا .. النتيجة اذا الجمجم .. فالاغتراب يشكل الدخائل والخارج : أرياب العمل والعمال أيضا -

كيف يتم الاغتراب ؟ - كل تطوير اجتماعي ليس نتاجا روحيا كما يدعي هيجل - بل نتاج الصراعات الاجتماعية التي تتم بين الناس .. نتاج العمل .. الذي حل اساسه تتطور المجتمعات .

لا يتم تجاوز الاغتراب عن طريق التسليم - كما يرى هيجل - وإنما عن طريق الثورة ومحاربة الفالامين عمل النظام السائد المستغل ...

- ماركس بسبب رؤيته الثاقبة للامور .. رأى ان القوانين البورجوازية ليست خاتمة .. فهي كما ولدت مع قيام المجتمع البورجوازي جسدت مصالحها .. تمحورت بسبب أنانية الاقلية من البورجوازيين .. ولانها هي التي تحفر قبرها بنفسها

هنا أيضا لا بد أن نذكر كلمة لا بد منها وهي .. لم نستطيع هنا أن نذكر إلا رؤوس أقلام صغيرة جدا حول أفكار ماركس - فبها يتعلق بالاغتراب .. الذي يأخذ معنى عميقا منه في كل كتاباته في - الايديولوجية الألمانية .. أو - خطوطات - ١٨٤٤ - ١٨٤٥ - أو رأس المال .. الخ .

بعد ذلك اتسعت حدود الاغتراب في كتابات الكثيرين من الفلاسفة وخاصة الذين ضاقت بهم السبيل ، ودأوا في المجتمع الرأسمالي ، خصائفة للمجتمعات البشرية ، وأن لا مفر من الخضوع لخصاء وتجمد ذلك في نتائجهم الفكري في ألمانيا مثلا مع شوبنور - الذي رأى أن الانسان هو مغترب ولا خلاص من ذلك في كتابه (العالم كإرادة وإمثال) فالإرادة صماء ، والعالم الخارجي قدر لا مفر منه ، ورأى في التقدم وهما ليس الا .. وفي كتاباته ولد اليأس والحوف

الاغتراب ابتداء من مقالته عن الحب ، حيث يتم تجاوز كل هوة عن طريق الحب .. وانتهاء بظهور عمله الضخم - ظاهريات العقل الكلي - أو فينومينولوجيا الروح - كما يترجمها البعض .. وما كتبناه هو عبارة عن رؤوس أقلام صغيرة عن معنى الاغتراب لدى هيجل وتعامله معه ...

الاغتراب لدى كارل ماركس : الأسباب : المجتمع البورجوازي هو الخاصص لسيطرة فئة محدودة .

هذه الاقلية وانطلاقا من مصالحها ، تقارس كل مهنة تزيد أرباحها .

كيف يكون الاغتراب ؟ - العامل قبل كل شيء - سلعة - وهنا يفقد جوهره كائنات حرة وواع .

- يعمل من أجل شخص آخر - هو رب العمل .. يبيعه قوة عمله بأجر زهيد - ما ينتجه يكون غريبا عنه رغم أنه يرتبط به .. أنه يذهب الى - الشخص الآخر ..

- الانتاج يصبح موضوعا غريبا بالنسبة لمنتجه .. ولا يشعر منتجه بأية رابطة به .

هذه العملية تولد اغترابا شاملا بسبب آلية الاستغلال التي يتحكم بها رب العمل ..

وتفسير ذلك يكون هكذا .. يشعر العامل بالفرية الكاملة يكره ما ينتجه ... لانه لا يدر عليه ربحا .. بل يصبح عامل تشويه لذاته أولا ويصبح الآخرون .. من معه - أعداء له - فالعامل تنتظر ورقة الفصل عند أقل احتجاج يصدر عنه ، ويجرد خروجه ، يحل آخر عمله ، ثانيا .. رب العمل يمثل الكرامة ذاتها وهو سبب جوعه وفقره وفقد حريته ثالثا .. كل ما هناك من قوانين في تشويهه من الدخائل وتدافع عن سلطة رب العمل رابعا .. رب العمل مغترب أيضا عن الآخرين من أمثاله لان قانون فصل القيمة الانسانية يشمل ناز العدائوة بين هؤلاء فالكل يعضمون لقانون الغياب الاقوى هو السائد خلاصا : رب العمل يفقد وجوده كائنات له قيمة المثل .. ان الوحش هو الذي يترعرع في داخله - انه يترقب هنا عن ذاته .. ساعدا : العالم

بسبب تصاعد السيطرة الرأسمالية ، وبالمقابل كان رد فعل الجماهير المناهضة يفسزه . . . وكذلك نشته - المهد - لولادة النازية - فالسويرومان - هو الذي يستحق العيش والاختراب يظل قائما . . . ما دام الانسان هو مجموعة من القيم الانسانية المثل . . . ولقد حققت النازية افكاره حيث دمرت ثلاثة أرباع المنجزات التي حققها الانسان خلال تاريخه الطويل . . .

وإذا اقتربنا من الفلسفة الوجودية . . . رأينا الاغتراب أرضا خصبة . . . ترحي عليها أفلام الوجوديين فهي تفرص على حرية الانسان ، ولكن هذه الحرية تتجاوز ذاتها نفسها ، بحيث تصبح - حرية بلا حرية - وتبقى الذات هي الممار لكل شيء . . . وقد بدأت بدورها بالنمو مع - كيركجارد - فالمره مغترب عن ذاته وعما حوله . . . واليابس صفة داخل نسيج وجوده ، وقد رأى أن تجاوز الاغتراب يتم من طريق الدين . . . ثم تطورت هذه الفلسفة ، وتفرعت الى شقين - الشق الذي يمثل الفلسفة الوجودية المتدنية - والشق الذي يمثل الفلسفة الوجودية الملحدة . . . بالنسبة للشق الاول لدينا - برديايف - الذي يرى أن - الحرية المطلقة - هي أساس الشخصية الحقيقية للانسان . . . وأن مشكله فعلها الوجودية المسيحية - ولدينا أيضا - فريديل مارسيل - وكارل يسبروزمارتن بويد ، وكلهم يلتقون في نقطة واحدة ألا وهي أن الاغتراب ينتهي مع الانسان بمجرد تسليمه بالدين المسيحي . . . أما الشق الثاني فيمثل - هيدجر الذي وضع الانسان أمام الموت . . . فهو معرض له في كل لحظة ، يعاني الاغتراب - ولدينا أيضا كامو الذي اعتبر حياة الانسان بلا جدوى . . . ومارتر الذي اعتبر ذات الانسان ناموس الوجود . . . ويسمون دي بوفوار التي رأت في القتل عنوانا حريضا يزين جبين الانسان . . . إلى آخر ما هناك من ممثلي هذه المدرسة . . . باختصار أن الوجودية تعتمد على اللاعقلانية . ظهرت في ألمانيا مع بداية الحرب العالمية الأولى مع أزمة البورجوازية وحللة تناقضاتها ومن ثم انتشرت في فرنسا

من طريق (جان وهل) ومن ثم في كل الدول البورجوازية . . . ويظهر الاغتراب بشكل صارخ في كتابات مثل الوجودية الجديدة (كولن ولسن) الانكليزي . . . فالأنا انتهاء صفة تطبع نفسيات الكثير من الكتاب والمفكرين والفنانين - وهذا يظهر في كتابه الاول (اللامتني) حين يبين لنا من خلال معالجته لتناج الكثير من الكتاب والفنانين أمثال : ويلز وهنري باربوس وكامو ومارتر ونجسكي وفان كوخ ودستوفسكي . . . الخ حالة الغربة التي يعيشونها . . . فهم يقفون خارج المجتمع وضده . . . وكذلك في كتابه (ما بعد اللامتني) وأيضا في (سقوط الحضارة) . . . الخ ولكن معالجة (ولسن) لهؤلاء مرتبطة برؤية ذاتية للأمور . . . وهو من ممثلي جيل الغضب الذي ظهر في بريطانيا . . . بسبب حدة التناقضات والتوتر في العلاقات الاجتماعية ، في أعقاب الحرب العالمية الثانية . . . يمكننا أن نتكلم أيضا عن الاغتراب الذي تغلغل في نتائج الفرويدية المرتبطة أصلا بالأزمات الحادة التي شهدها المجتمع الرأسمالي ، وزلزلت أعمق الانسان المعاصر . . . والفرويدية نسبة إلى (سيغموند فرويد) تدعي أن هناك صراعات عقلية تسيطر على الانسان رغم أنه وهي مرتبطة بالحافظ اللاشعوري نمو اللذة ونحو العدوان . . . أي أن كل ما يصدر عن الانسان وكل ما ينتج من اللاشعور . . . وهذا يعني أن الاغتراب ، يعتبر ملازما للانسان دائما ، وليس هناك أي اعتبار للعوامل الخارجية الاجتماعية . . . فالتعنف خالد مع الانسان وكذلك الحروب . . . وهذا يعني أن الانسان يقاتل ويمارس العنف لأن ذلك من طبيعته . . . أن تاريخ الإنسانية البدائية مفعم بالهجرة . وحتى اليوم فإن تاريخ العالم الذي يتعلم أطفالنا في المدرسة هو في الأساس - سلسلة من الجرائم ضد الجنس البشري (٥) ترى أي أساس يؤكد - فرويد - ما يذهب اليه ؟ سيكون الجواب طبعاً مرتبطاً باللاشعور ، وباللاشعور فقط . . . وعند فرويد كل المجتمعات سواء في ذلك لا

(٥) فرويد ، سيغموند : أفكار لأزمة الحرب والموت ، ترجمة : سعيد كرم - دار الطليعة - بيروت - ط ١ - ١٩٧٧ - ص ٣١ .

بعد .. وكذلك في نتاج ليهفته وشيلنغ وهولباخ وستانا
وفيديوي .. ونتاج - هيندرو ودوسو وفولتير وكات
وييلنسكي - وتشترغشفسكي ... الخ ..

وكل هؤلاء - وغيرهم وهم كثر - ساهوا - كل منهم
حسب طريقته ونظريته للاسور - في تفسير ظاهرة
الاغتراب - ابتداء باغتراب الانسان من الله .. وانتهاء
باغترابه عن ذاته .. وما ذهبت اليه كان على سبيل المثال
أو التلميح لا أكثر .. هي الغاية من ذلك هي توضيح
أن الاغتراب يتضح ويتشعب كلما تعمقت المجتمعات
البشرية وتطورت .. لتتحدث مفصلا بعد ذلك عنه في
نتاج كافكا وخاصة - المسخ .

د - الاغتراب في الادب والفن

يمكن اعتبار أن كل رائد - مهما كان طامحه - يجري
بلور اغتراب في بنيانه الداخلي وايضا - كل عمل أدبي أو
فني .. لابد أن نثر على جلوره للاغتراب .. منذ اقدم
العصور وحتى الآن .. مع التأكيد على أن الاغتراب
يمثل تحسو التضخم والتشعب كلما تقدمنا الى
الامام .. أي أنه يجد جلوره أكثر كلما اقتربنا من
العصور الحديثة وخاصة في مجتمعات المعاصر ..

ففي اليونان ، نستطيع أن نقر الاغتراب في نتاج
هوميروس (الالهة والاديسة) حيث يعتبر أول شعراء
اليونان فمن خلال الحديث عن الحرب الدائرة بين
الاثينيين والطوراديين وتدخل الالهة فيها .. نلمس
اغتراب الانسان وضيقه أمام الطبيعة وقواها وكذلك في
مسرحيات (ايسخولوس : أبو المأساة اليونانية) و
(سوفوكليس) و (يوريبس) فالانسان أقرب إلى أن
يكون سيرا لا خيرا في أصنامهم وكذلك في مسرحيات
(اريستوفان : أبو للمهله اليونانية) .. الخ

وإذا تجاوزنا - ما قبل الميلاد - الى الامام - وتوقفنا
عند - شكسبير .. الذي يمثل علامة مفهية في تاريخ

فرق بين المجتمع الاشتراكي والمجتمع الرأسمالي ..
وليس لديه أي اعتماد أن القول أن الخروب والجرائم
مرتبطة بالمصالح الانانية ، وأن الاستعمار القاتم على
القمع والارهاب واستغلال الآخرين هو الجسر الذي
يربط بين الدول الرأسمالية وذات الانظمة القمعية
الكبرى ، والدول المتخلفة وامتصاص ثرواتها وبخيرات
شعبها .. انها نظرية تبرر كل سلوك عدواني وكل حرب
يقوم به الانسان ضد الآخر ودولة ضد أخرى . (لأن
الحضارة اسلوب نحو خاص يجري فوق الانسانية)
ويذهب فرويد الى أبعد نقطة من نقاط التطرف حين
يقول (ان هذا الاسلوب من أساليب النمو قد يكون في
- حذمة - ابيروس - (٦) وابيروس - تعني الشبق - أو
الفرية الجنسية - أو الليبيدو في نظر فرويد وعلى هذا
الاساس ، وإن أكل تطرفا - ولكن على نفس طريقة
فرويد - كانت معالجة مثل هذه الممارسة التابعين ، لكل
الامراض العقلية التي يعانيها الانسان المعاصر (ابن -
المجتمع الرأسمالي) التي تعمم على الجميع - وكذلك
كافة المشكلات التي تعترضه من أمثال - أريك فروم -
الذي يدهي أن جميع الناس مغتربون وهذا يتجلى في
سلسلة الكتب التي أصلها (المجتمع السوي - وراء
قهود الوهم - مفهوم ماركس للانسان ..) وكارين
هورلي - فالفسرد مقموع - وهو مغترب عن ذاته ..
فالامور تخطط لديه دائما .. لا يميز بين ما يريد وما
يرفضه بسبب هذا الاغتراب عن الذات .. وكونه
مقسوما .. وهذا يتجلى في كتبه (طرق جديدة في
التحليل النفسي - صراعاتنا الداخلية - العصاب والنمو
الانساني .. الخ) .

لقد كان يونان أن نتكلم أكثر من ذلك عن الاغتراب
في الفلسفة .. ولكن ضيق المجال حال دون تحقيقه
ذلك .. حيث يمكننا أن نثر على جلوره في - فلسفة -
ارسطو .. قديما - وسينوزا) في العصر الحديث
ويوزانكيت - وميرلوبنتي ولوكاش وويلخانوف .. فيها

المسرح العالي .. لرأينا في أعماله - الانسان -
المغرب بشكل صارخ .. ألم يكن هو نفسه مغتربا ..
وهو يشق طريقه في قلب المجتمع الانكليزي ويفرض
وجوده ؟ اليس - هاملت - مجسدا للانسان المغترب عن
كل ما حوله ، يشبه في ذلك دور - اوديب - الذي يمثل
الانسان الذي لا يعرف ماذا ينتهي له الاقدار ؟
وكذلك - الملك لير - المغترب عن العالم الخارجي .. ان
معظم شخصيات مسرحياته اما هم مغتربون عن
الآخرين أو عن العالم الخارجي أو عن قواعدهم . وفي
القرن العشرين نستطيع العثور على الاغتراب بشكل
ساطع - لدى بريخت - فهو هنا يسمى - التفرغ Ver-
fremdung - فيما هو معنى التفرغ ، وهل يعنى
السلب أم الإيجاب ؟

(ان تفرغ حدث أو شخصية ، يعنى ببساطة
تخليص تلك الحادثة والشخصية عما فيها ظاهر ،
معروف أو بدني ، وإبقاء الدمشة أو الفضول بدلا منها
(٧) هكذا يرمز - بريخت - . وهذا يعنى أن التفرغ هو
البقطة نفسها ، الفعلية لا الانفعالية ، تتجاوز الاغتراب
بعد معرفته .. أى كما يقول (فردريك اوين) هو
(استلاب الاستلاب ، أى استلاب الإيجابي) (٨) وفي
مكان آخر من كتابه عن بريخت يعرف التفرغ بأنه
(صدمة المعرفة : معرفة الآخرين ومعرفة الذات) (٩)
لبريخت انطلاقا من رؤيته الناقلة للوسائل اليومية
والمشكلات التي تعترضه وقضايا عصره ، وخاصة مع
- ظهور النازية - وعلان - هتلر - الحرب على العالم
أجمع ، والهجمة الامبريالية على الشعوب المستضعفة
التي كانت تحلم بالاستقلال .. أي ما يسمى - بالمسرح
البريختي - الذي يختلف كليا عن قواعد المسرح الارسطي
فما يتعلق بالزمان والمكان والحدث ، وكيفية تعامل
المتفرج مع المسرحية ، حيث يكون متفعلا متقبلا لما

يشاهده يتجرع مع الأحداث ، يراقب ما يجري دون
إبداء رأى .. الخ أى أنه يتنمج كليا مع أحداث
المسرحية - انه مغترب عن ذاته .. عن عقله ..
انفعالي .. سلبي .. أما لدى - بريخت - فالمتفرج
فعال ، بعيد عن أي انفعال ، هناك حد يفصله عن
المسرحية (مغترب إيجابي ، يتقبل ما يشاهده بعد
تقييم ... لا تتجرع الأحداث ... يحكم على المسرحية
بوعى تام . والذي يقرأ مسرحياته مثلا (الام - مؤثر
غاسل الأحمة - رجل برجل - الاخوة هوراس والاخوة
كوراس - حياة ضاليله .. الخ) لا ينصرف مع
أحداثها .. وإنما يتنمج معها دون أن ينفع ، ومع
عقله ينشط .. يقيم ويحكم وكأنه مؤلف آخر .. وحين
نقرأ مسرح اللامعقول .. يظهر الاغتراب السلبي
كاملا .. فالأحداث تدور وتظهر دون أن يستطيع المرء
أن يتنمج معها والشخصيات لا يمكن الحكم عليها
والاندماج مع حركاتها .. انها تدور في دوامة من
الصعود والهبوط .. تطرح أفكارا .. دون أن يكون
هناك مجهود لذلك أو تسلسل منطقي بين أحداث
المسرحية .. وكل ذلك يرتبط بأزمة المجتمعات
الرأسمالية وأزمة الانسان المعاصر ، الذي شوهته
الحضارة الآلية ، المخنوقة بقوانين المنافسة اللاإنسانية
حيث الانسان معزول عن كل ما يجري .. هكذا
تلمس - مسرحيات - صمويل بيكيت مثلا .. وكان
النظام السائد ، سرق من المواطن الواقف تحت لوائه ،
نشاطه كاملا .. فقط أصبح لوليا في آلة يتحرك ،
حسب تعليمات مبرجة سابقا ...

وهكذا يكون شأن الرواية .. نلذة ولادة
البرجوازية ... والنبذة التي تمت وترعرعت مع نموها
وترعرعها .. فنحن مطلع القرن السابع عشر - ظهرت
رواية - دون كيشوت - لسرفانتس الذي كان مغتربا عن

(٧) اوين فردريك : برقرات بريخت (حياته - فله - وصورة) - ترجمة : ابراهيم العريس - دار ابن خلدون - ط ١ - ١٩٨١ - ص ١٦١ .

(٨) اوين فردريك : م : ٥ : ص ١٦٣ .

(٩) اوين فردريك : م : ٥ : ص ١٦٥ .

والبيروتومورافيا في (امرأتان مثلا) - وأريك ماريا ريمارك في (للحب وقت للموت وقت) وفي أعمال الكاتب الروس العظيم في مرحلة ما بعد انتصار الثورة الاشتراكية - ١٩١٧ - حيث نلص هجمة القوى الامبريالية وجشعها والعمود اللامتته لها من قبل الانسان الروسي مثلا (الدون الهادي) لشولوخوف و (حوب الالام) لالكسي تولستوى - ولتسردون ليوريس أريافوف - وكيف سقيا الفولاذ لايستروفسكي وأرض الام جنكينز إيتانوف . الخ) لقد كان لمجبة القوى الامبريالية وحشيتها تأثير كبير جدا . . بحيث أدى الى ظهور مدارس أدبية متنوعة في اتجاهاتها ورؤاها وتعاملها . . ففيها ظهرت تيارات تعاملت سلبا مع الواقع ، ولم تستطع أن تستجيب إيجابيا معه . حيث كان غتوما بألة الرأسمالية وكابوسها . . كما أدى الى تحوير عظميها ، ولجوئهم الى التفوق داخل ذواتهم وصنع عوالم خيالية وكالتصيرية والرمزية والدادائية والسريالية والمستقبلية . . الخ) من أمثال (هاز نكليفر وايدشميد وانغريف وسترنبرغ من مثل التصيرية - ويلوك وييل وفيانشلاف وايانوف من مثل الرمزية - تسارا وهولسنينيك وكوتكو . . الخ من مثل الدادائية واليوت وجيمس جويس - وهنري ميلر - وازر اباوند - من مثل السريالية ومارينيتي وكسانسكي وماياكوفسكي . . الخ من مثل المستقبلين . .)

وتطورت الرواية كثيرا بعد الحرب العالمية الثانية الى حد كبير جدا . . بحيث أنها تحولت الى مجموعة هلوسات ليس الا . . وخاصة - موجة ما بعد الرواية مع - بسروست وناتالي ساروت وكلود موريساك . . وغيرهم . . فالواقع هو وجودهم الذاتي . . وإذا أردنا أن نكتشف سر هذا الاغتراب الشامل المريب لرأبنا كما ن في تعقد العلامات الاجتماعية داخل المجتمعات الرأسمالية وقواتها اللاإنسانية . . فهروب الفنان من الواقع ، ويجوؤه الى واقع خيالي مزيف في نفسه ، ما هو الا تعبير عن موقف سلبي تجاه الواقع ، وتقييمه اللاموضوعي لما يراه - كونه كابوسا لا يمكن ازالته ، وأنه

الأخريين انطلاقا من بعد نظره ، ويسبب موقفه السياسي من أحداث عصره - والاجتماعي أيضا . . حيث تجسدت مواقفه من خلال شخصية بطله دون كيشوت - الذي كان يسخر من كل شيء . . ومن خلال تطوره ، كنا نلص شخصية الرجل الايجابي ، الذي هاجم كل ما يحطم الانسان وقيمه ، ويستغله هو والآخرين ، وفي روايات - بلزاك - المتكاملة في (الكوميديا البشرية) تجسدت شخصية الكاتب المغرب ، الذي حور لنا الفساد الاجتماعي لمطبعة النبلاء ، وكيفية استغلال البؤساء ، وصور المآل الذي تنتهي اليه هذه الطبقة ، وهو السقوط الحتمي ، باعتبارها ينبوع الاغتراب وتشويه جوهر الانسان لا بد لها من نيل جزائها - الزوال - وهكذا شأن روايات - زولا - وستندال . . الخ وإذا تقدمنا صمدا تجاه تحول البرجوازية من طبقة كانت تمثل مرحلة متقدمة في تاريخ الحضارة الإنسانية الى سد يقيم التقدم ، وتستغل الانسان ، رأينا الاغتراب وقد استعمل أكثر ، فكلما انحطت أخلاقياتها نتيجة تمسكها بمصالحها الذاتية ، واستغلال الآخرين اتسمت حلوه الاغتراب ، ويمكن لس ذلك في روايات - ديكنز - (اوليفر تويمست مثلا) وجون شتاينبيك (عنقايد الغضب) مثلا وهوغو (البؤساء مثلا) وأعمال الكاتب الروس العظيم في مرحلة ما قبل الثورة أمثال (شلدين - بوشكين - غوفول - تشيخوف - تولستوى - دوستوفسكي . . الخ) . . . وقد تأصل الاغتراب أكثر في مطلع القرن العشرين . . حيث تحولت الحضارة الى آلة ، تستخدمها الرأسمالية في تحقيق مأربها ، وظهور الامبريالية ، ومع الحريين العالميتين - الاولى - والثانية خاصة . . ازداد

تمزق الانسان الداخلي . . ابن المجتمع الرأسمالي خاصة ، كونه يتلقى التأثير المباشر من نظامه . . وقد لجل تأثير وحشية وأنانية الرأسمالية وامبرياليتها والحريين اللتين اشعلتها في أعمال همفواي (مثلا : وداع للسلاح - لن تفرع الاجراس - عبر النهر وغو الاشجار . .) وهنري بارموس في - النار - مثلا -

ذلك يترك لريشته حرية الحركة ، ولهلوساته حرية التصوير . . وهذا يجسد أزمة الانسان المعاصر في المجتمع المعاصر في المجتمع الرأسمالي أيضا . . كأي فنان أو كاتب بعيد عن واقع الحياة الاجتماعية وهذا يظهر في أعمال - هنري روسو مثل البدائية ، وجان ديبيوتي مثل التبقعية ، وبيكاسو وبيول سيزان وديبلوي . . الخ من مثل التكميلية ، وهانز آرب ودوشان وجوان ميرو وفرانسيس بيكابيا من مثل الدادائية ، وسلفادور دالي وكوبان من مثل السريالية وصاريتي - وبالاو وكارو وسولو . . الخ من مثل المستقبلية ، ومارك وكل وسيزان وفان غوخ وشاغل . . الخ من مثل التعبيرية . . الى آخر ما هنالك من مذاهب وتيارات فنية ظهرت في العالم - الرأسمالي بصورة خاصة - والتي تصور اغتراب الانسان عن كل ما حوله عن ذاته وتطلق له دنيا أخرى هي دنيا السوم والمهلوسات . .

وفي الشعر الحديث أيضا نلص اغتراب ، كما لسناء في الفن والموسيقى والرواية مثلا في أعمال اليوت ومالارمه وإزرا باوند واندريه برتوت وغيرهم . . .

وهكذا حاولت أن أعطى صورة عن الاغتراب في الادب والفن والفلسفة بعد تعريفه . . لم يكن قصدي من وراء ذلك ، تقديم - بانوراما عنه عبر العصور . . فهذا فوق جهدي وفوق استطاع كل منا . . بل كان ما قدمته على سبيل الذكر لا الحصر . . واعتقد أنه كان لا بد من ذلك . : حتى يكون ما أقدّمه داخل الإطار الصحيح ، أي - الاغتراب عند كالكا - ودراسة روايته - المسخ - من خلال هذا المفهوم . . للدراسة أي موضوع كان ، اعتقد أنه لا بد من تمهيد له ، حتى يكون هناك استعداد لفهمه والتأمله معه ، وحتى يكون واضحا - وهذا رأيي الشخصي - فان أي عمل كان ، لا يمكن توضيحه أو تفريجه من الأذهان ، فور معالجته ، فهذا العمل الأدبي لا بد من مقدمة تاريخية اجتماعية له ، حتى يستطيع تحديد موقعه على أرضية الواقع الذي أظهره الى الوجود . . .

سوف يبقى ، فهو أبدي في رأيه ، وقد يكتب عنه ، فاضحا إياه ، واصفا كل ما يتعلق به ، متحدثا عن محتواه اللاإنساني . الا أنه من خلال ذلك يرينا إياه عملاقا فوق أن يقضى عليه ، ويحل محله واقع آخر إنساني ، كما يظهر في أعماق الكتاب الواقعيين أمثال (مكسيم غوركي - غورول - الكسي تولستوي - رسول حمزاتوف - نيتسوتف - ناظم حكمت - نيرودا - اراغون . .) أو الذين اعتمدوا طريقا جديدة في تصوير الواقع الرهيب اللاإنساني الذي أفرزته القوانين الرأسمالية وأذناها . . وهم مثل الواقعية السحرية أمثال (غابرييل غارسيا ماركيز - اغوستورو إباستوس - استورياس - كاربوتيه . . الخ) فبعد تصويرهم المدهل لواقع الاغتراب الذي يعيشه الانسان ، نلص - الجلود العفنة والمشرقة على الدبور المسبية في أمريكا اللاتينية مثلا . . وبعبر قرامتا - لحريف البطيرك - لماركيز - والبابا الأخضر لاستورياس - وملكة هذا العالم لكاربوتيه . . الخ وفي الموسيقى أيضا كفن ولد مع الانسان ورافقه وجسد معاناته . . آماله وآلامه نستطيع قراءة الاغتراب . . ومن أبسط الأمثلة . . على وجود الاغتراب الشامل الذي يعيشه الفنان المعاصر ، الذي ينمزل من الواقع الاجتماعي وتياراته المتدفقة . . كأي كاتب من كتاب اللامعقول أو مثل رواية الرواية . . من أبسط الأمثلة . . الموسيقى الصاخبة التي تعلن في الدماغ وتلص الانسان دون أن يكون هناك أي استمتاع ، أو رد فعل إيجابي من قبل المتلقى . . فقط هناك مجموعة من الآلات التي تبعع وتتشوه الانسان بالذات . . تبعه عن واقع الذي يعيشه . . ولكن إذا أردنا الحقيقة هي نموذج من نماذج الحضارة الآلية التي ولدتها المجتمع الرأسمالي المادي الذي يعتمد الربيع ، لصالح فئة محدودة . . بكل الطرق وهذا يظهر في موسيقى (الروك أند رول - والتويت - والسونيكا . . الخ) . .

وكذلك في الفن . . فالصور مرتبطة بالهذباتان الكامنة في لارضى الفنان . . الواقع هو ما يحسه الفنان ذاتيا . . لا الواقع الذي يعيشه الناس عامة . . وعند

أوهيوم وبصورة خاصة مع (أدون هوسبرل - ١٨٥٩ - ١٩٣٨) الذى ادعى أن موضوع المعرفة ينطلق من الوعي الذاتى ومعرفة العالم متمثلة بالذات فقط ، وله دور كبير في ولادة الوجودية *Existentialisme* التى ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى متنادية بالحرية الفردية وتفسير كل ما يتعلق بالوجود الموضوعي للأشياء ذاتيا مع (ماركسيل وبامبيرز وكاسو وسارتر وسيمون دى بوفوار . . الخ) إلى آخر ما هناك من المذاهب والتيارات والمدارس والاتجاهات الفلسفية ، حيث أن معظمها ترتبط بالصرعات الاجتماعية في قلب المجتمع البرجوازي ، والازمات التى كان المجتمع الرأسمالي يخضع لها ، والأيمان أن الفرد هو كل شيء ، لا المجموع ، وهذا ما كان يتلادم مع رغبات ورؤى ومطامح وأهواء الطبقات التى لا تقنع لاية قيمة إنسانية الا هل أساس النفعه للمادية . . فالإنسان لا يقيم حسب ما يتأدى به ، من أفكار وقيم روحية ، تعتبر الإنسان غاية الغايات ، ولا يقيم حسب أخلاقه ، وإنما ما يملك فقط لا غير . . من جهة - كانت الفلسفة الماركسية نشيطة في ذلك الوقت في عصر كافكا ، مقابل كل ذلك حيث كانت تشرح جشة - الرأسمالية ، وتسمى أخلاقياتها ، مبنية أن الصراعات التى يعانيها الإنسان في مجتمعاتها ليست خالدة ، وإنما مرتبطة بها ، وأن زوالها ، يعنى انقراض إنسانية الإنسان مع ممثليها (ماركس وإنجلز ويعد ذلك ليشين ويليخانوف وفرامشي . . الخ) وكانت تلعب دورا كبيرا في توجيه الإنسان ، نحو الطريق المثل في الاعتزاز بنفسه وفي مواجهة من يشوه قيمه ، وفي الربط بين الناس جميعا ، الذين يريدون فيها بينهم الاستغلال الطبقي ، وضلوعهم الوحيد المستغل الشوه ، مالك المصنع - الشركة - الأرض . . الخ

ب - هل الصعيد السياسي

مع ولادة كافكا - ١٨٨٣ - كان قد مضى على تحول الرأسمالية إلى امبريالية عدة سنوات من سنة ١٨٦٩ إلى سنة ١٨٧٩ - فضجت الرأسمالية ، بفضل نمو صناعاتها

٢ - كافكا والاختراب بشكل عام :

يقبل أن ندخل عالم الاختراب الكافكاوي ، لا بد من تحديد السمات الأساسية لعصره :

أ - هل الصعيد الفلسفي : كانت معظم التيارات والمذاهب الفلسفية قد ظهرت الى الوجود في عصره - السردايمية *Praomatism* - التى تضع النفعه الشخصية مقياسا للتعامل مع المحيط الخارجي ، وسيلة لتحقيق ما يريد المرء ، وقد تجسدت على يد (تشارلز ساندربيرس - جون ديوى - وليام جيمس - شيلر - ستينا . . الخ) والكانتية الجديدة *Néokontisme* حيث يعتمد على تفسير ما يتعلق بالعالم الخارجي بطريقة ذاتية . مع ممثليها (ليبمان وتوكو وكاسيرر وفندلاندو برنشتاين ونيكولاى هارتمان . . الخ) والحديثة الفلسفية *intuitionnis mephilo sophique* التى تربط معرفة العالم الخارجي بالأدراك الحسى الخالص وقد مثلها (برغون ونوسكى وغيرهما . .) والفرويدية . . *Freudisme* - نسبة إلى سيغموند فرويد - ١٨٥٦ - ١٩٣٩ - التى تضع اللاشعور والغريزة - والذاتية مقابل الشعور الواعي والمعرفة الموضوعية وتبرر الحروب والفرق الطبقي وسيادة مبدأ القوة . . الخ مع ممثليها (أ . هورلي - وكاردينز - وأريك فروم . . الخ) - واللاعقلانية - *irrotation alisme* - هى التى تضم اليها الحديثة الفلسفية التى ترى في الحروب قوانين طبيعية ، ولي التمايز الطبقي حقيقة خالدة وكللك الفردية . . التى تفسر باسمها تصرفات الناس انطلاقا من لواعيهم وغريزتهم - وهى التى تعتبر العالم حقيقة غامضة غيبائية - وأى تصرف - مهما كان خطره - يقوم به الفرد ، يبررسلفا لانه هناك قوة داخلية أقوى منه تقوده . . وهذا ينسجم مع رغبات - السيد البرجوازي أو الرأسمالي أو المستعمر . . مع ممثليها شوينهور وكيركجارد وأعضاء . . الفرويدية والحديثة الفلسفية والسخااهرةية *Phenomenalisme* التى تعتبر الاحاسيس وحدها الموضوع المباشر للمعرفة - مع بيركل

وسقط خلفاؤها وولايها وموظفوها أسرى مصالحيهم وأتانتهم ، وبما أنها قامت على القوة ، فبالحلها تزول بالمقابل ، فأصبحت صيدا ثمنا - مادية عامرة بأشهى المأكولات تنافس الدول الكبرى فيها بينها ، للحصول على هذه المحتويات النادرة - وبدأت الاحتكارات بالشكل ، وظهر دور الرأسمال الكبير ، في تمويل الشركات والمصانع وخزينة الدولة ، وأصبح الرأسمالي - صاحب صناعة وكرسى في الوزارة بنفس الوقت معا . فهو يدهم الدولة ، ويساهم في تنفيذ مشروعاتها بروس أمواله الضخمة ، والدولة تدعمه بسور من القوانين يحمي مصالحه ، وتقدم له العون (الجيش وجهاز الأمن وتفتح سجلها لأعدائه من العمال والتمردين على (ذليته) وتهديه - بطاقة استثمار في مستعمراتها ، ومع الزمن ، كان الرأسمالي الأكبر - السيد الأكبر في المجتمع القائم على الفروق الطبقية ، وكان جيش الماطلين عن العمل والفقراء يكبر باستمرار ، بفعل المنافسة الحادة بين أصحاب الرساميل والمصانع - فالأقوى هو الأكثر غنى وتمعت الحوة بين الإنسان من حيث هو قيمة عليا ، وبين ما يصبو اليه من تحقيق آماله الانسانية - السعادة والرفاهية والحياة السعيدة لكل الناس ، وأصبح بعد ذلك قيمة فقط ، مما أدى إلى استلابه من كل معنى أخلاقي أو قيمة معنوية . . ومع ظهور دور الرساميل في كل مجال من مجالات الحياة (سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وعسكريا) بدأ عهد جديد في تاريخ البشرية . . ونعني بذلك - الاقليات التي ثبت وجودها في أي مكان - بما تملك - وفي الدرجة الأولى - كان اليهود يتصدرون هؤلاء - بفعل ظروف تاريخية سياسية اجتماعية اقتصادية - أدت إلى أن يظهروا بمثل مظهر وأقوياء بنفوذهم ، مع ولادة الامبريالية خاصة ، فهم بفضل مكانتهم المادية ، كان لابد للدول الأوروبية الكبرى بقوتها ، والتي تحب المال عصابة الدم في عروقتها . . كان لابد لها أن تفتح لم صدرها رحبا من أجل كسب ودهم ونيل رضاهم ، والاستفادة من رؤوس أموالهم ، وكيل للمح لهم وتنفيذ رغباتهم . .

وتقدمها وتضخمها ، بحيث كان لا بد من البحث عن أسواق خارجية لامتلائها بمنتجاتها ، والحصول على المواد الخام لها ، بعد أن امتلأت أسواقها الداخلية وطفعت بها ثغورها ، وتعرضت للكساد ، وما كان بإمكان الجميع الحصول عليها ، لأن الأموال كلها تجمعت في أيدي حفنة ضئيلة من بين عامة أفراد المجتمع ، وتقبلت الرأسمالية موتها ، كيف سيكون رهيبا ، فكان لا بد من إيجاد الحل لمشكلتها للمستعصية ، لانقاذها من الانفلاس المنتظر ، وهو حل لا يبدأ إلا بإزاحة دماء الشعوب المستضعفة - خارج حدودها - بعد أن امتصت دماء بني جنسها في مجتمعها - وكذلك بالسطو على مواردها وخيرات بلادها واحتلال أراضيها بالقوة لخصمان بقاء رأسها - وتكوين مصانعها بالمواد الخام والأيدي العاملة الرخيصة ، وزيادة أرباحها . . من هنا ارتبطت الأرباح بإزاحة الدماء ، والمكاسب المادية لمعد محدود من هؤلاء الذين يتمسكون بزمام السلطة بالثار والدم على حساب جوع وانقار وموت الملايين داخل البلاد . . ومن هنا بدأت مرحلة الاستعمار أو ما يسمى - بالامبريالية ؟ .

في عصر كافكا - كان ثلاثة أرباع العالم في غياهب التخلف والفقر والعبودية تعيش ، والربيع الأخير في بحيرة العيش - ورفاهية لامتناهية ، بل أقل من الربيع . . كانت - بريطانيا - الملكة التي لا تنيب عنها الشمس ، وكانت فرنسا وإيطاليا وإسبانيا وألمانيا ودولا رأسمالية استعمارية أيضا ، وكانت - تركيا - أقوى امبراطورية حتى مطلع القرن التاسع عشر ، نفوذها يتغلغل في ثلاث قارات - آسيا وأفريقيا وأوروبا ، قد بدأت بالتفويض والوهن ، أمام طوفان العلم والتكنيك والصناعة المتطورة للدول - السابق ذكرها - وبدأت حدودها بالتفكك ، وقوتها بالتراجع نحو العاصمة - الاستانة - المتداعية المتأكلة كلغة - كافكا - أمام زحف السياسة القائمة على أرقى الانجازات والاختراعات العلمية للدول الأوروبية ، وبدأت عمالقتها الواقعة تحت صولجياتها ، تسقط السواحدا بعد الأخرى . . لقد فقدت قوتها السابقة - وهزل جيشها -

الدينية ، يمكن دغدغة مشاعر اليهود في كل انحاء العالم ودعوتهم الى وطنهم المزعوم - (الام التي انتظرتهم بعد قرون وقرون - طويلة من الصياع والتهب والمبشرة في قارات العالم) . ومن الناحية الاقتصادية : تبقي - فلسطين رسميا - مقرا لليهود بكل ألوانهم وجنسياتهم التي حملوها معهم من بلاد الدنيا قاطبة ، ولكن فعلا هي للدول الاستعمارية الرأسمالية ، حيث تعتبر المفتاح للدخول الى قلب الوطن العربي ، وبث السموم في جسده وامتناعه غيراته ، ليس هذا فقط بل وضرب وافشال أي مشروع كان - يرمي الى تقوية الوطن العربي ، ويوقفه على قدميه ، أيضا وهذه نقطة لا بد من ايزانها تصبح فلسطين سوقا واسعة لمنتجات هذه الدول ، وكذلك الاسواق العربية المجاورة وغير المجاورة التي تتمدد تحت آلة التخلف ، وكذلك تستطيع أن تحصل على أرباحها باللايين في هذه المنطقة وذلك ببيعها أسلحة ومعدات حربية وآلات وسيارات ، باعتبارها متخلفة أيضا يعطيلها التخلف اجبازة مفتوحة ، لاستعمار أموالها فيها ، وتنفيذ مشروعات ضخمة ، واحتكار هذه المشروعات والحصول على مواردها بأرخص الاثمان . . الخ ومن الناحية السياسية والاقتصادية أيضا ، وفيما يتعلق بدخول هذه الدول الاستعمارية والتي تحوي يهودا - وخاصة الاخفاء منهم - على أراضيها ، فهي تتخلص من منافسة الرأسماليين منهم - لرأسمالييها في أسواقها التجارية وذلك بأرسالهم الى فلسطين أو باقناعهم بأنها تقبل المشروع الأكبر للحصول على أرباح خيالية وتصبح هذه الأسواق خالية بعدد من مخططاتهم التي هي في غاية الاتقان - ومن الناحية الفكرية يتم اقناع اليهود ، أنهم ماداموا مشتتين في قارات العالم وعثرون من بعضهم البعض ، فسوف يكون تحت هيمنة العناصر الأخرى ، ومن ثم مغتربين ومعاثرين من كافة الجهات - وفلسطين هي الوصفة المنتظرة التي تحوي كل الادوية المفيدة ، لا نقانهم من الاغتراب للدمر والميت الذي هي فيه ، وقد كان كافكا - مظلما على مثل هذه الامور ، وعرض لامثال هذه الضغوط والرؤوس الثمينة (الادبية والعلمية

وكانت بريطانيا السبابة الى ذلك ، فسيب أحلامها الاستعمارية وحاجتها الى المال ، وبما أن اليهود كانوا بمثابة - النبع المادي الذي لا ينضب - وانطلاقا من رغبات هؤلاء في تنفيذ وتحقيق مايسودون - التقى الطرفان - بريطانيا بقوتها السياسية والعسكرية ، واليهود بقوتهم المادية وأحلامهم الصهيونية . . وبما أن بريطانيا كانت تحتل مناطق واسعة من الوطن العربي - وفلسطين كانت من هذه المناطق . . فقد كانت الضحية ولما يدفع بالمقابل لليهود . . في عصر كالكا كان وعد بلفور - ١٩١٧ - بتحقيق هذا الوعد . . حيث أعلن أن فلسطين وطن قومي لليهود - رغم أنف العرب المرضى في ذلك الوقت ، وكالكا كان يشهد ذلك . كونه كان يوديا . . أما عن صهيونية ، فهذا بحث سوف نعود اليه لاحقا .

ولم يحجج أي يكن اختيار فلسطين ، ولما قويا لليهود اعتبارا على عوفا ، ولما جاء نتيجة دراسة على المتوسط وتشرف على منابع النفط ، في دول الخليج والوطن العربي الذي يمثل موقعا استراتيجيا بين قارات ثلاثة (آسيا - افريقيا - أوروبا) وموقعا حضاريا ، ويمتاز بغنى ثرواته وموارده المعدنية ومخاضه الزراعية ، وهذا مايسهل لعب الدول الاستعمارية لهذا جاء اختيار - فلسطين بالاجماع من قبل هذه الدول - كي يقي الوطن العربي دائما في حالة دفاع عن النفس ، أو في حالة توتر ، توضع كل امكانياته في خدمة متطلبات الحرب ، ويبقى متخلفا ، مادامت هذه الحالة مستمرة ، وجاء اختيار - فلسطين - كونها الارض الموعودة - أو أرض الميعاد - أو الوطن الام - بالنسبة للعقيدة الصهيونية - لقد تم اختيار فلسطين من قبل بريطانيا بالذات - حيث كانت تستعمرها - الى جانب استعمارها الدول الأخرى في الوطن العربي - العراق والأردن واليمن ومنطقة الخليج العربي ومصر - بموافقة نذاتها من الدول الاستعمارية الأخرى (فرنسا إيطاليا - اسبانيا - وامريكا التي قوت شوكتها واحتلت مكانة بريطانيا بعد الحرب العالمية الاولى) وتم تقديم فلسطين لليهود لقيمة سائفة لأن كل الظروف والمخاطف كانت مساعدة لذلك فمن الناحية

والفكرية .. الخ) التي تعرض هي أكثر من غيرها للأفراءات أو الترهيب والترهيب - حتى يتم استثمارها لصالح الصهيونية وقاربتها - كما حدث مع - جان بول سارتر - وهكذا يمكن أيضا استعراض - أفكار - فرويد ولاعقلانية تحليلاته النفسية ، أما ماذا كان رد فعل كالدكا - تجاه ذلك ، وكيف رباي شكل نجسد لنيا لديه ، لهذا ما سيتم توضيحه لاحقا أيضا - ولابد من ذلك - حتى يتم وضع كل شيء في الصورة الصحيحة .

ج - على الصعيد الأدبي

في عصر - كالدكا - كان العالم يعيش ميلاد - الاكتشافات العلمية - في كافة المجالات - الصناعية والطبية والطبابة والفنية ، ومما كان الأدب يفرضه المتنوع يعيش حياته الذهبية ، وإبداعاته في مذاهب وتيارات متعددة ، ليصور كل مساهمًا من تغيير على الأرض وفي منظور الإنسان ، واتساع رقعة علاقاته مع الآخرين ، لقد انطلق من عقله ، فهو لم يعد يفكر ضمن حدود ضيقة لا تتجاوز مساحة ظله ، وهو لم يعد يكتفى بأن الأرض التي يراها هي الأرض الوحيدة ، وإنما خلق بخياله إلى آفاق بعيدة ، لقد نما فيه - بروميثيوس حقا - الذي لا يابيه بالاضطراب أو السوبرمان الذي يفتقر كل المصاعب التي تقف في وجهه ، وهذا يرتبط بتقلص مساحة الأرض ، أو الكرة الأرضية ، بسبب تلك الاكتشافات العلمية الملهمة ، التي أعطت للإنسان الثقة بنفسه ودفعه بقوة جدا لاكتشاف حقيقة كل شيء غامض لديه .. هذه الدوائر والتغيرات والمذاهب الأدبية نستطيع أن نوجزها في النقاط الآتية : ..

١ - الواقعية بأنواعها المتعددة ، وترتبط بدراسة الأمراض الاجتماعية ، ونوعية العلاقات الاجتماعية ، ومن مظهرها ، فورا هذه العلاقات يوجد شرح كبير وخطير يحد بانهار النظام الاجتماعي الذي يقوم على أساس من الاضطهاد الطبقي والامساواة ، والاعتماد

القيم الاخلاقية فالفرد فيه إما أن يكون ذنباً أو فريسة ، وهي تمتد من الواقعية النقدية بدرجاتها المتفاوتة بين الجدة والاصالة والعق والسطحية واللاوضوح أحيانا أخرى ، حتى الواقعية الاشتراكية التي تجسد في الشخصيات الأدبية في الرواية واقعا ليس مرغوبا فيه ، أي لا انساني يسير نحو المحاوة ، وواقعا آخر ينمو في قلب الواقع المنهار .. يحفظ الانسان بقلبه وهو يمثل أعلى القيم . نرى ذلك - أي كتاب الواقعية بكافة أنواعها - في نتاج : السيداس ارجياداس وليزما ماي الكوت وشروود اندرسون ويلزك وليبكر وتشيفوف وتورجنيف وتوروتسن ، وإبنز سنكلير وجوفاني فرجا ويلمار سود برج وجول رومان وجورجي .. الخ .

٢ - الرواية التاريخية : التي تعالج الواقع الاجتماعي ضمن قالب تاريخي ، ونراها في نتاج هيرفي الن وسجريد أرنست فون فلندبروخ .. الخ

٣ - الرواية الساخرة : وهي التي تعالج المواضيع الواقعية والاحداث الاجتماعية بقالب فكاهي ساخر ، ونراها في نتاج : جون اسكين وجين أوستن وريكارديو بالما وفرنسيس بوني وفوميرو رولفونولاسكو ومارك توين وجانثانل سويفت وأنتاتول غرانس وفورستر وهينرخ مان .. الخ

٤ - الرواية التحليلية النفسية وهي تعالج الواقع الاجتماعي بمشاكله وأمراضه ، من خلال انمكاسها في نفوس الناس ، فمن خلال التحليل النفسي الدقيق ، لأعمق شخصيات الرواية ، نكتشف معاناتها ومصاعبها ، ونستقرىء أفكارها المنبثقة من أرضية واقعها الاجتماعي ، نرى ذلك على سبيل الذكر في نتاج :

تولستوى ودمستوفسكي وستندال وتوماس مان وجورج مريدث .. الخ .

٥ - الرواية الدائرية : أو الرواية المعقدة التي لا تمحط بالتسلسل الزمني والترابط المكاني ، فاحداثها تتأرجح وتضاعف في - قضاء الوعي وهي تعالج تأثير شخصياتها

الصورة التي تمثلها لنفسه ، فذلك لان هذا هو التعريف الصحيح للاسطورة . وعندما نقول ان بيكاسو انسان فتنحى تعني أنه ليس نبيا أو بهولانا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطاناً لفظه الجحيم أو صانع معجزات . انه انسان ومصور ، أي رجل يلتهم الدنيا بعيته . ثم يفرزها بيده . وبين العينين واليد ، يوجد رأس انسان تجري من خلالها عملية تمثيل وتحول^(١٠) .

٢ - واقعية عصرنا واقعية تخلق الاساطير ، واقعية ملحمية ، وواقعية بروميشويسية^(١١) . ماذا نستنتج من النقطة الاولى ؟ انها تتعلق بكيفية تناول أعمال فنان ما ، والتعريف بها - فبوشكين كشاعر وكاتب - وبديكنز كروائي وسلفادور دالي كفنان وبريخت ككاتب مسرحي وسومرست موم كروائي وكاتب وقاص . ان كل هؤلاء مهما كانت هوياتهم وعوالمهم متولدة بالقرابة والامزجة المختلفة ، فهم ككل الناس يعيشون في مجتمع فيه نظام محدد ، مخطط حسب قوانين وسمات محددة ، وسلطات مختلفة ، ومواقفهم تجاه كل ما يجري في مجتمعاتهم تستند الى ايدولوجية محددة لكل منهم . فكل منهم قبل كل شيء انسان ، كائن اجتماعي يعيش في بيئة اجتماعية ، يتلقى تربيته ، ولديه رد فعل محدد ينسجم وروية لواقعه الاجتماعي . . . وكافكا - كروائي وكاتب قصص ورسائل ومذكرات ، ابن مرحلة محددة ، وعاش أجواء اجتماعية محددة . . . البيت - كائن لعائلة يهودية ثرية . . . وتشكي في البداية ومن ثم الساني بعد ذلك ، ومتأثر بثقافات متعددة من الكلاسيكية الى الواقعية الاشتراكية ، ومن الاشتراكية الطوباوية الى الاشتراكية العلمية ، ومن الثقافة العبرية الى الثقافة السائدة في المجتمع الذي عاش فيه . . . اذا - وانطلاقا من الاختلافات وهي ايدولوجية ودينية وفكرية ونقدية . . . الخ حوله - يعتبر - كافكا - انسانا - وليس نبيا من انبياء اسرائيل ، كما زعم بعض النقاد - انه ابن

بالواقع - المحيط بها من خلال لغة محدودة ، تستخدم كل منجزات الحضارة البشرية في مجال الفنون المختلفة والاساطير والرموز المتنوعة ، نراها في نتاج : مارسيل بروست وجيمس جويس وفريدينا وولف . . الخ .

الى آخر ما هنالك من المذاهب والتيارات الادبية التي حالجت المشاكل الواقعية بطرق مختلفة ، فها يتعلق بالحياة والموت مثلا لدى اوتامنو وملفيل وماريوس والتزعة الواقعية المتطرفة لدى توماس هاردي ، وكنوت هامسون والرواية الاخلاقية لدى - جورج اليوت - والغيرة لدى - بوليس باريس - فكل هذه الانواع ، عايشها - كافكا - فكان لا بد ان يلم بها ومن ثم يعيد له علما يخصه ، ويعزوه وسطها .

عالم الاغتراب الكافكاوي

سأثير هنا نقطتين أرتكز عليهما للدخول الى عالم الاغتراب الكافكاوي ، النقطة الاولى تتعلق بالفنان وهويته الفنية ، والثانية تتعلق بفهم الواقعية وأهميتها الفنية وقيمتها وتبين علاقة الفنان معها ، ونوعها ، ونظرتهم الى الحياة بكل جوانبها ومحتوياتها من خلالها ، والنقطة الاولى والثانية موجودتان في كتاب - روجيه رودري - (واقعية بلاضفاف - الاولى في - مدخل الكتاب ، والثانية في خاتمة الكتاب . . سوف أسجلها هنا حرفيا ، ومن ثم أعمد الى تسليط الضوء عليها بعد ذلك ،

١ - تساهل بيكاسو اثر اطلاعه على كتاب يتناول سيرته : « هل أنا من سكان المريخ ؟ » ثم أسندى المؤلف النصيحة التالية : « يجب أن نضيف فصلا فيه نقول ان بابلو بيكاسو ساعدان وسائقان ورأس وأنف وقلب ، وكل مظاهر الكائن البشري » ويضيف غارودي - معلقا على ذلك (ولتعمل بالنصيحة ونبدأ من هنا : بيكاسو انسان ، انسان لاسطورة وحتى اذا تكشف لعصرنا أنه

(١٠) غارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف - ترجمة - سليم طرمسون - دار الكتب العربي بالقاهرة ١٩٧٨ - ص ١٧ .

(١١) غارودي ، روجيه : د . م - ص ٣٣٢ .

يكون شغافا أو طليسا ليس الا . . أثرت ظروف كثيرة في تكوين المحتوى الفني لدى - كاتبنا . . فهو قبل كل شيء - كاتب يهودي - وثانيا ابن عائلة ثرية وثالثا ابن مجتمع شوي - أحداثا جساما وتحولات اجتماعية وسياسية - فترة تحول الرأسمالية الى مرحلة الامبريالية ، فترة تحولها الى قوة استعمارية ، فترة الصراعات العنيفة والمخاضات المذهلة التي كان العالم يتعرض لها . ففكرة القومية كانت تعشش في ذهن كل أمة . . والرأسمالية كانت تزداد ، وحشيتها باستمرار مستغلة كل قيمة انسانية الى سلعة والتناقضات الاجتماعية كانت تزداد ، الشعوب الضعيفة المستعمرة كانت تستغيط شيئا فشيئا وتقاوم كافة أشكال التخلف وعهدها وهذا لا يد أن تنطرق اليه ونوضحه فكافكا كيهودي أولا يمي وضعه جيدا بين بقية العناصر الاخرى غير اليهودية ، فلقد كان لطوفان القوميات الذي غمر أوروبا بالدرجة الأولى انطلاقا من ألمانيا وإيطاليا بصورة خاصة ، تأثير كبير حل كل شعوب هذه القارة . . فالدولة المعثرة الاجزاء ، حاولت أن تجمع شعبا في وحدة واحدة تحت راية قومية واحدة ، وكان لانيار النظام الاقطاعي تحت ضربات البرجوازية وصمودها وتوحيها بالرأسمالية ، وتوحيد وتشكيل الاسواق الوطنية ، اثره الكبير ايضا في دفع الشعوب المهورة الى البحث عن طريق خلاصها من كل عوائق التقدم والتطور في الداخل والخارج ، فالخارج يمثل في قوة أجنبية تهيب ثرواتها وخبراتها ، والداخل يتجسد في عناصر ما عملية (كوجرا دورية) تمنح ظهور عوامل التقدم في بلادها - أوليت من شيعة هذا البلد أو ذاك - وأعي بذلك - اليهود بفضل ظروف تاريخية اقتصادية سياسية اجتماعية . . الخ استطاعوا - وارتباطا مع الظروف الموضوعية الاخرى في الخارج مثلا - استطاعوا أن يفتنوا ، أو تظهر بينهم ثلاث طبقات - حل غرار ماتشكالي في الدول القوية الاخرى - كفرنسا أو بريطانيا أو الولايات المتحدة الاميركية : الطبقة الاولى تمثل الرأسماليين اليهود الكبار ، والثانية تمثل فئة البرجوازية المتوسطة ، وفئة البروليتاريا اليهودية .

الكثرة الارضية والتقاليد الانسانية ومثاثر بأجوائها . . وحين ندخل عالمه . . علينا - التجرد قدر الامكان ولا نستطيع أن نقول كليا ، باعتبار أنه في تناول الحقائق المجردة ، لا يمكن التخلص من التلمذ كليا علينا التجرد من أفكار مسبقة تسيطر على لا وعينا ، واعتبار كافكا - انسانا قبل شيء ، انه مثلنا يحس ويشعر ويشم ويتذوق ويحلم - أما مسألة التأثير في والعالم فهذا بحث آخر ، يدخل ضمن اطار - منظور الكاتب أو الفنان - وحين يضيف اليه صفات هي أوسع منه ، فهنا يكمن الخطأ الكبير ، إذ أن كل المقاييس الفنية والتقديرية التي نستعملها في مناقشة وتحليل نتاجه لا يمكن أن يكون دقيقا بأي وجه . . انه فنان قبل كل شيء يحس ويتأثر ويؤثر بكتابات في الاخرين . . ان النتاج الادبي لكاتب ما ، يوضع الهوية الداخلية لصاحبه ، اذا تم استقراؤه موضوعيا . . وكافكا من بين القلائل من الكتاب والفنانين الذين عولجت نتاجاتهم في منتهى الرؤية الذاتية ، وبحت تأثير أفكار مسبقة ، ودارت خملات كثيرة حولها ، بحيث تصبح هذه الاعمال أجساما غريبة عن كل نقد لها ومن هذه النقطة نستطيع التعرض للنقطة التالية ، والنقطتان : كل منهما تكمل الاخرى . . ان الفنان مهما كانت خاصته الفنية ، فهو ابن لواقع معين ، ومنظر الى هذا الواقع وقيمه ويتعامل معه من خلال رؤية معينة تناسب ودرجة ابداعه وفهمه له . . قد تكون هذه الرؤية تقليدية أو رمزية أو تعبيرية أو واقعية ، والواقعية نفسها قد تكون - طبيعية - أو نفسية - أو تركيبية - أو وصفية - أو اشتراكية - أو مسرالية . . الخ - وهذه الرؤية تتعلق بجملة من العوامل التي كونت فيه الكاتب الفنان وهي تربية تعليمية اجتماعية فكرية . . الخ وعقد مايتامل الفنان مع الناس ، بمقدار ما يظهم واقعه ، بمقدار ما يتقن لغة الحياة ، ويحيط بأسرارها ، وتغني جمالية اللفظ لديه ، وتتسع معاملة الفنية ، ولا تنسى حامل الظروف التي يلعب دورا كبيرا في بلورة أفكار الكاتب وإبداعه . . ودفعه أحيانا الى صياغة رؤياه بلغة قد تكون واضحة أو غامضة . . وهذا الغموض نفسه قد

ومركز الأب في الديانة اليهودية مقدس ، وقد حافظ جل هذه الوظيفة ، وكان ناجح كبيراً . . كل هذه الأمور ضسّطت على العالم النفسي لكافكا أوجعته ، وهو لا يتحمل ذلك ، حيث خلقت منه رجلاً متوتراً معقداً مكروهاً من قبل بقية اليهود - الاغنياء - بسبب التنافس بين التجار - حيث يسود قانون القوة ، والقرعة متمثلة بالسهام والوجود المادي - والفقر ، لأنهم مستغلون . . وعامة الشعب ، الذين ما كانوا يطبقون رؤية اليهودي - التاجر الجشع - المنزل - لقد ولد سنة (١٨٨٣) ورأي الجوع العالمي كالجوع وملبداً بالفنوم ، فالرأسمالية كانت تنتشر في كل مكان موزعة سموها ، والفساد الاجتماعي كان ينتشر ، وكانت الكراهية لليهود تكبر وتزداد في كل مكان ، وتظهر معها المذابح المادية للرأسمالية الى جانب ذلك ، كانت الحركات العمالية تقوى للوقوف في وجهه مستغلبها . . وتأثر كافكا بذلك - لقد كان أبوه صاحب منشأة ، وعمل كافكا مجبراً فيها - ورأي الاستغلال البشع الذي يمارسه أبوه ضد العاملين فيها - يقول عن ذلك (أصبح المحل في حد ذاته يصيبني بالفتيان . . وأذكر بوجه خاص أسلوبك في معاملة المستخدمين . . كنت تسميهم الاعداء الذين يتقاضون أجراً وقد كانوا بالفعل اعداء لك ولكنك أنت الآخر ظهرت لي كعدو يدفع الاجور ، قبل أن يكونوا هم اعداء يتقاضون أجراً . . ولذا لم يعد في امكاني تحمل المحل فهو يذكرني بوضعي الشخصي ازامك وكان لا بد لي أن انضم الى حزب المستخدمين) (١٣) وحول الجوع القائم الذي عاش فيه ، والقسوة التي كانت تضطهده وتشوهه في البيت والمدرسة ، يقول لنا (حرصت للمدرسة كما حرص المنزل على محو كل ميزة فردية لي . كانا لا يفرقان بيني الخاصة وكان كشفي عنها يعني إما أن اكسر المستبد . أراماً أن اتجاهل تلك الميزات واعتبرها غير قائمة . . ولكن اخفايتي لاحدى ميزاتي كان يعني أن اكسر نفسي ومصيري وأن انظر

الرقعة : وما أن اليهود الرأسماليين الكبار ، كانوا يشكلون عنصراً غريباً قوياً بما يملك من رساميل ، أو رؤوس أموال ثابتة ومتحركة ، ومتناساً خطيراً أمام الرأسماليين الاصليين من سكان البلاد . . وخطراً على وجودهم بالذات . . مع كل هذه الاسباب والظروف ، تشكلت موجة عداة كبرى للرأسمالية للعناصر اليهودية بالدرجة الاولى لانها : مثل غيرها في البلاد الرأسمالية الاخرى تقوم على استغلال خيرات البلد الذي تسكنه ، وتحرم السكان الاصليين من ذلك ، لانها تستأجر يدهم للممتلكات والثروات التي تستطيع - لو أنها في يد وطنية - أن تساهم في تطوير اقتصاد هذا البلد وتضرب حول نفسها سوراً ، تنزل خلفه عن بقية العناصر الاخرى غير اليهودية (ومع استمرار هذه النزاعات اشتد التضييق على اليهود في أوروبا واشتدت الرغبة في التخلص منهم وبعدهم الى الخارج) . أصبح اليهودي في أوروبا ، تحت اشراف البورجوازية الكبيرة وضمن اطار النظام الرأسمالي الحر ، ميتاً بالنسبة للاحياء ، غريباً بالنسبة للسكان المحليين الاصليين ، ومشغولاً بالنسبة لساكني الثروات ، مستغلاً ومليونيراً بالنسبة للفقراء ، ورجلاً بلا وطن بالنسبة للوطنيين ، أنه منافس مكرره بالنسبة لجميع الطبقات ، هكذا وصف ينسكير الوضع الذي تردي اليه اليهود في أوروبا) (١٤) . وكافكا المواطن التشيكي اليهودي تأثر بكل هذه الظروف . . أي نستطيع أن نقول انه كان مغترباً عن كل شيء . . عن العائلة التي تضمه ، وعن العائلات اليهودية التي كانت تحبها ، وهو في عزلة عنها ، بسبب ثراه أبيه وعن المجتمع الذي عاش فيه ، كونه يهودي ، وكونه لم يكن يتحمل العيش في مجتمع ، القيمة الاساسية للانسان تقاس بما يملك من مال وجاه . :

١ - بالنسبة لعائلته : كان في خلافات مستمرة مع أبيه ، فأبوه كان يجب السيطرة ، حيث كان رجلاً متديناً ،

(١٣) ص ١٢٧ من د . صافي جلال النظم : دراسات بشرية حول القضية الفلسطينية - دار الطليعة - بيروت - ط ١ - ١٩٧٠ - ص ١٢٦ .

(١٤) كافكا : رسالة الى الأب في : الاستعمالات لخلل زواج في الرفق - ص ١٧٨ - ١٧٩ - نقلاً عن روجيه غارودي : واقعية بلا ضلّال - ص ١٢٥ .

لها أثر كبير في حياته ، وفي نتاجه الفني . . . مثلا في (تحريات كلب) ترى ذلك الكلب الصغير الذي يكره بني جنسه ، والرابعة السنة التي تخرج من أفواههم ، ومراقبتهم^(١٤) . أتت تجاه الأمور - وهذه النقطة تتعلق بالصهيونية بالذات - وكذلك في بنات آوي وعرب - قصة الثرة الثعابين ، وذات المضمون العميق ، حيث رسم فيها - الصراع العربي - الإسرائيلي والمستمر فيه طرف مشارك - وأبدى رأيه ، ووضع لنا - صورة الصهيوني الطامع في فلسطين ، والنفسية الكالحة والقاتلة لديه . . . هذه المواقف تنطلق من البيت ، حيث كان أبوه يحاول التأثير فيه فكريا ودينيا - والمدرسة والتعاليم الدينية اليهودية والطقوس الدينية والصفوف التي كانت تمارس عليه من الخارج ، بدءا من - صليبه - وناسر يومياته وأعماله - ماكس برود - وآخرين ، أودا توجيهه ونجته تحلم أهداف ومطامع الصهيونية ، لكنه رفض كل ذلك ، علمي والدته تقول له (حسن اذن ، لا أحد يفهمك . . . انني أترضض انني غريبة عنك وكذلك والدك - كافكا : بالتأكيد انكم جميعا جميعا غرباء هي ان الدم هو الشيء الوحيد الذي يربطنا ، ولكن ذلك لا يبرهن عن نفسه)^(١٥) أصبح ابن يهودي ولكنه قبل كل شيء انسان وعلمكم ويقيم ماير . . . في يومياته مثلا يتحدثنا عن المهاجرين الى فلسطين من اليهود - في صورة كالحة (ان جميع المهاجرين الى فلسطين يمتلكون حيونا مسئلة ، أنهم يشعرون أن مستعجم قد أصابهم بالعلمي ، وبارتياك يزنسون الثالثة - بأطراف أصابعهم الممدودة .

لنفسى كاتسان شيرير أو ملحون^(١٦) بل يذهب كافكا الى جد الاعتراض أن كل مايكتبه هو تمييز عما يلاقيه من عدايات نتيجة سلوك أبيه القاسي (أنت المقصود بكل كتاباتي ، أنا اشكو عما لم أستطع أن اشكوه لك وأنا حل صدرك)^(١٧) وهذا مادفع النقاد الى تفسير أعمال كافكا بأنها رد فعل ابن مضطهد من قبل أب طاغية أو استعملوا التحليل النفسي - الفرويدى بالدرجة الأولى - كما في قصة - الحجر - حيث أن الحيوان الصغير (يسطل الفضة) لا يجد الامان في أي مكان - وهو بذلك يجسد رغبة كافكا بالذات . . . وسوف نرى ذلك في - المسخ - هذه الكراهية المقتدة تجاه الأب ، يقابلها احترام وعية وتقدير تجاه الأم حيث يقول عنها (انني أشعر كم تجاهد . . من أجل تمريض اقتصادها الصلة بالحياة)^(١٨) هذه القسوة وهذه المحبة زرها فيه التناقض .

٣ - بالنسبة لوصفه كيهودي : بسبب وضع اليهود - وقد تحدثنا عن ذلك في صفحات سابقة - عاش كافكا في عزلة ، وبالدرجة الأولى ، كون عائلته ثرية ، وكرة عامة الشعب هم - (أن المدينة اليهودية السنة مدينة حقيقية تعيش في نفوسنا أكثر عما تعيش المدينة الصحية الجديسة المحيطة بنا ، وسألنا نمشي في حلم بالرغم من أننا مستيقظون تماما . فما نحن في الواقع سوى أشباح في الأزمنة الغائبة)^(١٩) انه يتحدثنا هنا ، عن صورة اليهود القسامة ، لسدى المجتمعات التي تحسوم ، بسبب الأجواء - الخاصة - بهم . والتي يخلقونها لأنفسهم ، وأيضا فان ظهور الحركة الصهيونية - والمهجرة الى فلسطين ، والأحلاف الاستعمارية والصهيونية ، كان

(١٤) كافكا - يوميات خاصة - ص ٣٣٧ - ٢٤١ - قللاً عن واقعية بلا شطاف - ص ١٥٢ .

(١٥) كافكا - رسالة إلى الأب في : الاستعدادات - ص ٤٠٠ - ص ١٩١ - قللاً عن واقعية بلا شطاف - ص ٢٠٢ .

(١٦) قللاً عن : واقعية بلا شطاف - ص ١٥٩ .

(١٧) يفرش : غروستال : أحديث مع كافكا - ص ٥٨ - قللاً عن واقعية بلا شطاف - ص ١٥٨ - ان ملحون من أقران ومواقف كافكا - ذكرها - يفرش : (ورد) جندل - حيث لا نرى - الفضة اللامعة - بل هي الصهيونية لدى - يفرش - قللاً عن أحمد كتايه من - كافكا - ص ١٥٢ - ١٥٢ - قللاً عن الواقعية بلا شطاف - ماكس برود - ناصر ويضع معظم أعمال - كافكا - وسيرة حياته - ص ١٩٣٧ . . . لكي يعل كل شيء في إطاره الصحيح .

(١٨) كافكا - يوميات - ص ٣٩٥ - قللاً عن - صفحة أربع - على يدي يفرش كافكا ٢ - دار الآداب - ط ٢ - ٢٥ - ١٩٨١ - ص ٤٠

بصورة ساطعة في (مستعمرة المقاب) فالألة المربعة تحفر جسد للمتهم بلا حجة ويكتب - أطع سادتك - حتى الموت . . وفي المحاكمة - لا يستطيع السيد أن يعرف شيئا عن قضيتي . . ماذا أصابه . . لماذا هو على ما هو عليه ، ما هي تهمة ؟ انه لا يعرف شيئا . . حتى يموت . . ولماذا يريد أن يعرف ، طالما أن ما يريد أن يعرفه ليس من اختصاصه ؟ فهناك - آخرون - مهتهم هكذا - وكذلك في - القصر - فالسلح لا يرى صاحب القصر ، ولا يمكن أن يراه ، لان ذلك عمال . . فهناك حدود تقصله عنه ، ولا يمكن تخفيها وعندما تمادي في ذلك - كان ما لا يريد أن يكون - النهاية - وفي - الحجر - لا يعرف الحيوان الصغير الراحة ، لانه مهدد بالخطر في أية لحظة ، لان مجتمعه - هو المليء بالاختار التي تهدد المرء دائما ، وتجعله قلقا باستمرار . . لنلاحظ ولنتأمل ما يكتبه عن وضع العمال في مجتمعه (بالتواضع هؤلاء العمال ، انهم يلتصون منا حقوقهم باستعطاف . . انهم يستعطفوننا بدلا من أن يهدموا المؤسسة على رؤوسنا ويتزعموا حقوقهم) (٢٣) وهذا يتجلى في - تحريات كلب - فالثروات تكون في أيدي أقلية ، بينما الاكثرية هي محرومة منها ، وهذه الأقلية تمارس مختلف الوظائف لتظهر للاخريين انها لم تشذ ، وكذلك في - حولو مسألة القوانين - (فالثبلاء) هم يحكم قوانين نسجوها بأيديهم يتحكمون في كل شيء . . وكذلك يعرف عصره ومجتمعه (لقد عملت بكل قوة سلبية العصر الذي أعيش فيه ، وهو أقرب العصور الي ، وكان الاجدري أن أضطلع بمهمة تمثيله لا عاريتي) (٢٤) .

أصوامهم ترتعش ، ويتسمون بضعف ، معززين ابتساماتهم تلك بشيء من السخرية (١٩) ويريد نتيجة ذلك أن يكون وحيدا ، بعيدا عن البيت - عن ضغوط أبيه المتزمت القاسي المستبد ومن مجتمعه الضيق - عن ضغوط معارفه الذين أرادوا صهيته أمثال - ماركس برود - لكي يخلق العالم الذي يريد أن يكون ، وكما يريد (ان ما ينبغي أن عمله ، استطاع أن عمله فقط وأنا وحيد) (٢٠) بل يريد الاعتماد عن كل ما من شأنه أن يشوه هذا العالم الذي يريد بنيانه ، والتدخل فيما يقوم به (ساهزل كل فرد إلى درجة اللامعقول ، وأجعل كل فرد واحد عدوا ولن أحكم أحدا) (٢١) وبالتأكيد فان هذا الفرد الذي يريد اعتباره عدوا هو ذلك الذي يضبط عليه ، ويريد جره إلى ما لا يريد القيام به أو الكتابة عنه . . لان (هذا العالم ليس عالم التوراة أو عالم الديانة اليهودية) (٢٢) انه العالم الذي يريد كافتكا أن يتفنى فيه .

٣ - بالنسبة لوضعه الاجتماعي : ان أي فرد منا هو نتاج التربية البيئية والشارع والمدرسة والمجتمع - وكذلك تأثر بذلك وأي تأثر . . لقد كان عملا في منشأة أبيه ، وقام بما لا يريد أن يقوم به لان هناك أوامر تلزمه بذلك ، وموظفا في مؤسسة للتأمينات العمالية ضد الحوادث في مملكة بوهيميا سنة ١٩٠٨ - بنفذ الأوامر العليا رغم أنه - لقد كان ترسا في جهاز بيروقراطي يعمل ، وهو في داخل نفسه يكره ما يقوم به . . وكان هناك قوى عليا خارقة تلزمه بذلك ، والا فالموت نهايته . . هذه الأمور أكتفه وضغطت عليه كثيرا ، لقد رأى نفسه مقتربا من كل ما يقوم به ، وهذا يتجلى

(١٩) د . م : بريجات - ص ٢١٠ - هل ينبغي إحقاق ٢٠٢ - ص ٢٥ .

(٢٠) تفلأ من : هل ينبغي إحقاق ٢٠٢ - ص ٥٧ .

(٢١) د . م : بريجات - ص ٢٢٩ - هل ينبغي إحقاق ٢٠٢ - ص ٥٧ .

(٢٢) تفلأ من : واقعية بلا خلفاء - ص ١٦٦ .

(٢٣) برود ، ماركس : فرائز كلكا - ص ١٣٢ - ١٣٣ - تفلأ من : واقعية بلا خلفاء - ص ١٥٥ .

(٢٤) كلكا : بريجات خاصة - ص ٢٢١ - تفلأ من : واقعية بلا خلفاء - ص ١٤٣ .

يصدق أبداً . . لتأمل مثلاً هذه الكلمات (أعيش ، غربياً أكثر من الغريب أنفسهم) (٢٨) وحين يكتب في مكان آخر من كراساتِه (أنا الحياة مزدوجة رهبة حقاً لا أظن أن هناك خرجاً آخر سوى الجنون) (٢٩) . . أو (في الماضي كنت لا أفهم كيف يمكن أن يتركوا مسؤولي بلا اجابة ، واليوم لا أفهم كيف اعتقدت في يوم ما أني أستطيع أن أوجه السؤال . هل أنا لم أؤمن بذلك إطلاقاً ، بل كنت أسأل فقط) (٣٠) لأن كل ما حوله يدفع المرء الى أن يسأل بسبب تركيبه الحاطي . . وهذا ما دفع - كافكا - الى حد القول (ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بأن نعرف ما هو الشيء الذي يحرفنا عنه) (٣١) ونستطيع أن نورد هنا حادثة حدثت له - وكانت قصة من قصصه . كتبها بقلمه ، واستمدّها من عالمه الفني ومن خياله الخصب ، ولكنها نص غيرنا عن أنه حقيقة واقعية . وهذا النص يشبه الى حد بعيد قصته (القضية) التي تتحدث عن ذلك اللهم البريء الذي يقاد الى المحكمة ويمكّم عليه ، دون أن يعرف تهمته ولا قضائه . . مختصر الحادثة هو أنه فوجيء ذات يوم بدخول رجل لا يعرفه الى بيته ، وهو لا يعرف لماذا دخل الى بيته ، وعندما يسأل عن ذلك - قال له الرجل (ليس بإمكانك الخروج من هنا الآن لانك موقوف) (٣٢) وحاول - كافكا - أن يتساءل في سره : لماذا هو موقوف ، وما هي تهمته ، ومن هو الرجل . .

بل يشرح لنا جسد الرأسمالية ، التي تحول الانسان الى قيمة مادية بكل وضوح . (الرأسمالية نظام علاقات التبعية التي تتحرك من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل ومن أعلى الى أسفل ومن أسفل الى أعلى . لكل شيء ينخفض هنا لتدريج هرمي صارم يرفض في قيود حديدية أن الرأسمالية وضع مادي بمعنى أيضاً) (٣٥) أمام هذا الوضع القاهر المرعب ، ثاباً لا بد من رد فعل ، وكافكا لم يستطع أن يرى نهاية إخضاع القانونين - الحديديين - لقد رأى الانسان في مجتمع الزنزانة - هناك من يسجن وهناك من يحكم ، وهناك من يجلد . . كل شيء حسب قانون لا فكك منه . . حسب رؤية - كارل بارثي - الذي رأى الانسان محكوماً بكل ما يقوم به هو قدرة ووسط هذا العالم - المرعب - ثاباً الاغتراب يتعلم . . ولم يستطع الا أن يقول (كل شيء وهم : الاسرة ، المكتب ، الأصدقاء ، الشارع ، بهم ، بعينين كانوا أم قريبين ، النساء ، إن الحقيقة التي هي أقرب من أي شيء ، هي فقط أنك تضرب رأسك بجدار الزنزانة ، لا نافذة فيها ولا باب) (٣٦) ومن هنا فإن (الحياة تبدو له زنزانة لا تتيح أكثر من خطوة واحدة في كل الاتجاهات الأربع) (٣٧) وكان لا بد أن يكون مثاليها في جانب من جوانب حياته ، بل يرى الحياة ليس الا لأن كل ما يتم فيها ، هو نتيجة لا معقولة لمقدمة مسخيفة ، أو قانون خرافي ، أو سبب غير وحيه لا

(٢٥) بارتس : أساطير مع كافكا - ص ١٤١ - نقلاً عن واقعية بلا ضلّاف - ص ١٥٤ .

(٢٦) كافكا : يوميات - ص ٤٦ - نقلاً عن - دراسات في الأدب والمرح - مجموعة من المؤلفين - ترجمة : تزار حيون السود - وزارة الثقافة السورية - دمشق - ١٩٧٦ - ص ١٧ .

(٢٧) كافكا : يوميات - ص ٣٧٧ - نقلاً عن : هل ينبغي إسماعيل كافكا ؟ - ص ١٤٠ .

(٢٨) نقلاً عن واقعية بلا ضلّاف - ص ١٤٧ .

(٢٩) د . م : ص ١٥٨ .

(٣٠) كافكا : تاملات حول الخطيئة والألم والأمل في - الاستقصاءات - ص ٤٠ - نقلاً عن واقعية بلا ضلّاف - ص ١٨٤ .

(٣١) كافكا : يوميات مجاسة - ص ٢٩٠ - نقلاً عن واقعية بلا ضلّاف - ص ١٨٥ .

(٣٢) نقلاً عن صحيفة تشرين السورية - ١٩٨٣ / ٢ / ١٨ - ترجمة : سعيد حلال - من صحيفة لومباردان .

قهره ، ويقضي عليها ، أو القاهر الذي لا يستطيع إلا أن يقضي في تنفيذ ما يوحى له به (شخصية الداخلي) رغم ارادته ، ولكنه استطاع أن يعطي رأيه فيها حوله ، وأن يعبر عما يشاهده ويحس به - بلغته الخاصة به والتميزة له ، ونحن نستطيع إثبات ذلك من خلال شواهد كثيرة مثلا : (أحاول دائما أن أوصّل شيئا غير قابل للتوصيل وأن أشرح دائما ما يستعصى شرحه) (٣٣) أو حين يكتب (هناك صفة أنفرد رائيز بها كلية عن جميع من أعرفهم فكلنا يعرف نماذج غريبة عديدة ليهود غريبة : ويشتر على فئات أكثر هذه النماذج تغييرا عنهم ، أي أنني منع شيء من المبالغة ، لا أنعم بلحظة هدوء أو سلام واحدة ، وإني لا أمنع أي شيء وعلمي أن أستخلص الحاضر والمستقبل فقط بل الماضي أيضا ، ومع أن كل إنسان يحصل على نصيبه من الماضي بلا مقابل ، فعل أن أستخلص الماضي أيضا ، وربما كانت هذه المهمة أشقها جميعا) (٣٤) ولقد نجلى ما كتبه في قصته - تحريات كلب - الذي ينقل إلينا كل ما يتعلق بماضيه من - أجداده الأوائل - والكلاب التي تحلق في الهواء ، وتقضي على قوائمه الخلفية - أي كل ما يتعلق بأولئك الذين يجنون بل يقدمون الملكية ، واستخدام كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة للوصول إلى المبتغى ، وكذلك في قصته المشهورة - بنات أوى وعرب - الذي ينقل إلينا اللوحة الدرامية للصراع العربي الإسرائيلي ، وصوائب هذا الصراع وتناجيه الوخيمة - أو حين يكتب مبعرا عن علاقته بالأدب (أن أوضاعي لا تحتمل لاني تتناقض مع رغباتي وميولي الوحيدة وأعني بذلك الأدب . الأدب هو كباني ولا أريد ولا أستطيع أن أكون غير ذلك . أوضاعي الحالية لن تتمكن أبدا من اغترافي ، بل أنها لا تستطيع إلا أن تدمري وتقضي علي تماما وهذا ما سيحدث في عن قريب) (٣٥) فالأدب هو القناة التي تساعده في توصيل وايصال ما يريد قوله من (حقائق) إلى القاريء ، لأن

السخ واعتقد أن ما حدث كان (مجرد مداخبة) أو مزحة . . فقد صادف ذلك اليوم (عيد ميلاده الثلاثين) إذا لا بد أن يكون ذلك مقبلا أو (كمداخبة له من زملائه في المصرف حيث يعمل) أو ما حدث كان غلطا ارتكب . . لكن الرجل قال له (تتم الأمور وفقا للقانون . . والقانون مطيع . . لهذا فلا مجال للسماح بأي غلط كان) ويحاول كافكا بكل الطرق أن يفهم ما سر هذه القضية ، وكيف حدث ما حدث ، وماذا وراء هذا الرجل الذي بلغه أنه سوفق دون جدوى . . فتوقفه حقيقة لا لبس فيها (أنت سوفق حقا هذا صحيح ولكن ذلك يجب أن لا يتمكن من ممارسة حياتك كما اعتدت أن تمارسها - وبعد نقاش - يقول له المفتش : أنا لم أتم (الا بمهمتي التي أوكلت الي) وبمها كانت صحة هذا الخبر . . فإن - كافكا - تعرض لمضايقات كثيرة . . وكانت أعماله الأدبية وكراساته ويوميته نتيجة هذا الفلق اليومي يصاحبه . . وكان العالم الفني الغامض الذي ابتكره هو حصيلة - الواقع الاجتماعي اللامعقول الذي كان يعيشه . . ولكننا إذا أردنا الدقة ، نستطيع القول : أن هذا اللامعقول ينبع من - تلك الأقلية - التي كانت تريد استثمار - كل شيء - على حسابها : أجهزة الاعلام - والثروات المادية . . وحتى الانسان العادي . . هل بقي الاغتراب الكافكاوي في حقيقته قائما شاملا لا يمكن اختراقه ، أو رؤية بصيص أمل ما وراءه ؟ هذا هو السؤال الكبير فاذنا كانت الحياة الاجتماعية للكاتب بكل جهاتها ، تشكل حواجز تمنع من الحركة أو الاستمرار في السير على الطريق التي رسمها لنفسه ، الا أن هناك جهة بقيت هشة ، لم نستطع الحيلولة دون ذلك ، واعدام بذرة أمل فيه . لقد هزمت الحياة ، ولكنها لم تستطع أن تهزمه في فنه أيضا ، وثمر نتاجه بطابعها ، صحيح أن نتاجه يمسد حياة الانسان المقهور الذي لا يستطيع أن يغير أسباب

(٣٣) كافكا - خطابات إلى ميلينا - ص ٢٥٠ - نلأ من والدية بلا خلاف - ص ١٤٩ .

(٣٤) كافكا : ن - ٢٤٨ - نلأ من والدية بلا خلاف - ص ١٥٠ .

(٣٥) نلأ من والدية بلا خلاف - ص ١٥٧ .

الواقع أقوى منه ، ولكنه في الأدب يستطيع التغلب عليه ، والتعبير عن آرائه ، بل يعتبر الكتابة كضاحا ، وهذا يشكل إشارة ساطعة الى ما يتمتع في - علمه الداخلي من قوة وتجرد على الواقع - الكابوس الذي يلفه : (أنا أكتب بالرغم من كل شيء ، وبأي ثمن ، فالكتابة كفلسي من أجل البقاء) (٣٦) . . . ويحاول ايضاح خبايته من رموزه قائلا (وكل هذه الرموز لا تعني في واقع الامر الا انه لا يمكن ادراك ما يستحيل ادراكه) (٣٧) . . .

بل انه يجد في الأدب ضالته وفروجه المفقود وشاطيء الامان ونقاته وراحته النفسية ، حين يقارن بين الواقع الاسود الذي يحيطه ، والأدب الذي يمارس كتابته لتجاوزه : (ان كل شيء ليس أدبا ، يبحث في السأم وأنا أكرهه ، إذ أنه يسبب لي الاضطراب أو أنه يؤخرني) (٣٨) ولكن ماذا يريد من هذا الأدب الذي يمشقه ، هل يمارسه لانه يجد فيه متنفسا له ، لم أن هناك شيئا آخر غير ذلك ؟ لقد كان كافكا - وكما قلنا سابقا مقهورا في حياته ومهزوما أيضا ، ورأى الأدب - معيته - نحو عالم الخلاص . التخلص من كل ما يضايقه ويؤله ويعذبه . ولكن ألا توجد هناك غاية أخرى وراء ممارسة هذه المهنة ، هل يكتب مجرد كتاب ومن أجل الكتابة ، هل عالمه المفعم بالرموز يفضيه هو ويعنيه ، أم أن هذا العالم - وينقل السوداوي حين رؤيته أول مرة - والمفقد في بنيانه ، يتجاوزوه ، يبحث ينقل إلينا صورا حية ديناميكية عن عصره . . . وهم كل سلبية في حركة شخصياته وما يحدث في عوالمها ؟ لتأمل ما يريد من ذلك . ان ما يكتبه (ليس سيرة ذاتية بل بحث

واكتشاف لعناصر غتزلت الى أقصى حد ممكن) (٣٩) اذا هنا يريد اعلانا أن ما يكتبه - صحيح أنه يعينه - ولكنه يعتبر حقيقة ، والحقيقة ليست ذاتية محضة ، وإنما تحسن كلا منا - فالبحت والاكتشاف - سمتان أساسيتان لاستجلاء الحقيقة وسط ركام من الأوهام والخرافات والضلالات في عالم مزيف ، كالعالم الذي ينقب فيه كافكا - عن جلد الحقيقة . . . أو حين يعلن أن (مهمة الكاتب هي توصيل ما هو منزل وزائل الى الحياة الأبدية وتحويل ما هو مجرد مصادفة الى أمر متفق مع القانون . . . ان رسالة الكاتب رسالة نبوية) (٤٠) هنا تكمن حقيقة جليلة ساطعة ، فالكاتب لا يكتب بالعرضي والمهامشي من الأشياء ، وإنما يريد كشف جوهرها . . . والجوهر ليس قشرة لا حياة فيها ، وإنما الحياة تكمن في هذا الجوهر بالذات . فالحقيقة لا تموت . . . وهذا القانون ليس قانوني أنا الذي يتفق مع رغبتي أو رغبتيك ، وإنما ما يتفق مع الجميع أي أنه موضوعي . . . أي الحقيقة الواقعية . . . بل الأعمق من ذلك هو فسيا يتعلق برسالة الكاتب حين يقول انها - نبوية - فالنبوة تطرح نفسها هنا بقوة ، وترتبط بما يتركب حل حادثة ما حدثت في الواقع ، أو حل واقع ما يجري أمام الأنظار . . . وسين يقول كاتينا (أرد اليوم أن أنزع من نفسي بالكتابة ، كل حالة القلق فأنقلها من أحماشي الى أحماش الورق أو أكتبها بحيث أستطيع أن أدخل في نفسي كل ما هو مكتوب . . . وهله ليست رغبة فنية) (٤١) حين يقول ذلك فإنه يخدم وظفته أولا : التخلص من حالة القلق ، وهو قلق ناجم من حياته المزعومة بالعذابات والصدمات الخارجية ، وخوفه من

(٣٦) كافكا : يوميات خاصة - ص ٢٠ - نقلاً عن واقعية بلا ضلّال - ص ١٩٧

(٣٧) كافكا : عن الرموز في « صور العين » - ص ١٣٠ - نقلاً عن واقعية بلا ضلّال - ص ٢١٥ .

(٣٨) كافكا : يوميات - ص ٢٣٠ - ٢٣١ - نقلاً عن : هل ينبغي إحقاق كافكا ؟ ص ٣٥ .

(٣٩) كافكا - كرامات في الاستعدادات . . . ص ٣٣٥ - ٣٣٦ - نقلاً عن واقعية بلا ضلّال - ص ١٤١ .

(٤٠) يافوري : أصبحت مع كافكا - ص ١١٩ ، ١٢٧ - نقلاً عن واقعية بلا ضلّال - ص ١٦٥ .

(٤١) كافكا : يوميات خاصة - نقلاً عن واقعية بلا ضلّال - ص ٢٠٢ .

تعرض لضغوط منذ صغره - منذ طفولته - وحتى ساعة نمائه ، لم يستطع أن يقف على قدميه ، ويفتح عينيه على اتساعهما ، ويمتد برؤاه نحو البعيد البعيد ، لاستجلاء حقيقة ما يجري ، ويحافظ على توازنه ، وي طرح نسبة ما يجري . . فالقوة الغاشمة الكامنة في واقع ما ليست مطلقة أو خالدة وإنما هي فانية ، فلماذا تضخيمها اذا . . كما حدث مع كافكا ؟ نستطيع القول هنا ، لقد كانت حياة كافكا تدور على محورين متناقضين تماماً : كافكا الانسان - وكافكا الفنان . . الاول مذهب وقلق ومشائم ومقهور ، وليس لديه ما يفعله لاستئصال كل جذور العفونة في واقعه . وكافكا الفنان - أي الثاني حر ومتفائل ويستطيع أن يبدى رأيه بلا خوف - على طريفته الخاصة به كفنان يريد أن يكون متميزاً بعلمه الذي يبينه من الكلمات . . ولكن هل يعني هذا أن هناك فصلا بين هذين العالمين ، عالم كافكا الانسان ، وعالم كافكا الفنان ؟ واننا اذا أجبنا بنعم . . تكون قد وقعتنا في خطأ فادح الى حد كبير . . والسبب أن هذا الفصل مهما كان واضحا وهذا التناقض مهما كان واسعا ، فلا يمكن القول أن العالم الاول يتصل بالثاني . . ان كيهما متصلان يتصل الاول والثاني والثاني يرتبط بالاول . . وهذا التناقض يقوم في جوهره على رؤية كافكا المذبذبة تجاه ما يجري وما يتأثر به ، نعم انه يرى كل ما حوله ، ولكنه ليراه دائما - بشكل واضح . . فاغترابه الكلي حال بينه وبين رؤية ما يجري ، وينقله بشكل واضح ، والحفاظ على هذه النقطة باستمرار . . لقد قلنا في بعض الفقرات ، ان كافكا مشائم ولكن نستطيع أن نقول عنه هنا ، انه متفائل . . لنأمل هذه الكلمات المضممة بالتساؤل ، هذا المسعى يسلك طريقا يمتد إلى طاقة البشر . وكل هذا الادب عبارة عن هجوم على الحدود المفروضة^(١٦) ان حنينه كبير الى السعادة في صحبة الكائنات البشرية^(١٧) أو القوة الانسانية الرائعة والظقة بها في هذه الكلمات (عرض نفسك للامطار ودع السهام الفولاذية تخترق

كل ما يحيطه وهذه الناحية تخصه هو . وثانياً : يتحول هذا القلق الشخصي الى صورة تعكس السواقص الاجتماعي الذي يعيشه - كافكا - ان حالة الذعر التي هو فيها - وان كانت لديه متضخمة تعطينا الكثير من الدلالات عن عصره بالذات . فبالذات - ذات الكاتب - ليست ميتة أو بعيدة عن كل ما يجري ، انها تنقل التأثيرات الخارجية ، ولا تنقف حيلها مستسلمة ، بل تظهر بالمقابل ردود فعلها ، تنقل اليها بدقة حقيقة ما يجري . . يريد كافكا اعلامنا - أن ما يجري - قدر - لا خلاص منه ولكن وراء هذا القدر - وهو واقعي - تكمن قوى لا انسانية وكانت انسانية أولا - ولكن بسبب سيطرة المصالح الفردية والاثنية للمعرة ، بحيث انها تقمع كل قيمة انسانية وتصبح كلفة القيم الانسانية من حب وفضيلة وكرامة وحرية سلعا تباع في المزاد العلني ، أو مندسجة مع بقية السلع الاخرى التي تخضع لقانون العرض والطلب ، و هو قانون يرتبط بالذات - بالجوهر الانساني واللااخلاقي للرأسمالية . . في مثل هذه الحالة ماذا يمكننا أن نقول ، كيف نحل اللغز ، لغز الاغتراب الذي يحيط بكافكا ؟ من المعلوم أن أي فن يقوم على الحب والنفوس ، صحيح أنه صورة مشوهة لواقع حي ، الا أن هذه العلاقة بين هذا الفن اللامعقول والواقع الحي ، لا يمكن أن تعطينا حفيضة جلية . . ولكن مع كافكا ، يقف الناقد أحيانا مختاراً - لكتابات في بعض جوانبها - قصصه ورواياته مثلاً - لا يمكن للوهلة الاولى تلمس نقطة ضوء فيها أبداً ، بحيث نستخلص النتيجة التي لا بد لها أن الحب واليأس والقدرية المرعبة والنفوس هي السمة الطاغية عليها ، ولكن حين التعمق فيها ، نستطيع التوصل الى حقيقة كل ما يريد كافكا أن يخبرنا عنه ، وهي مرتبطة بالواقع الاجتماعي بالذات . . مختصر ما نريد طرحه هنا هو هذا التناقض القائم في عالم كافكا ، ما سببه وما حله وجوده ؟ لقد حاولنا أن نوضح سابقاً - أن كافكا - الذي

(١٦) ٥ - م . - ص ١٤٦ - نللاً عن واقعة بلا شفاف - ص ١٤٦ .

(١٧) خطابات الى سيليا - ص ٢٠٧ - نللاً عن واقعة بلا شفاف - ص ١٥٨ .

جسورا ، مقدما قلبيرا ، ومتفعلا . بشكل مذهش الا
عندما أكتب . آه لو استطعت أن أكون كذلك أمام
الناس ، بفضل امرأة (٤٩) أو حين يقول (اني متأكد
تماما أن الزواج وتكوين أسرة وتقبل كل الأطفال الذين
يولدون وإتاحة الحياة لهم في هذا العالم المضطرب ومحاولة
توجيههم بقدر الامكان ، هو أقصى درجة لما يمكن أن
يبلغه الانسان) (٥٠) . الخ ليس ما أكتبه على سبيل
العرض فقط ، وإنما لذلك ، ولأثبات أن كانكا الذي
يعاني من الاختراب الى حد بعيد مصدرة ، جملة من
الظروف الثقافية والتربوية والاجتماعية والسياسية
أحاطت به ، وضيق الرؤية الى الحياة لديه ، وان هذه
التناقضات لديه - الحياة مقابل الموت ، والفرح مقابل
الحزن ، والغموض ، في كتاباته وأعماله المتنوعة ، تنبع
من ذاته المضطربة التي لونت بريشتها كل كلمة من
كلماته ، فهو ضحية ومتهم بلا سبب وجمعة ، لقسوة
ولتزمّت أبيه واستغلاله لأولئك الذين كانوا يعملون في
منشأته . وقد كان بينهم وهو ابنه ، ولكنه يتنمر عليه في
كتابه ، في علله التميز به ، حيث يستطيع أن يفهر
أباه ، ويتنمّر لكبريائه المجروحة وإنسانيته وشخصيته ،
وهو يجسد نفسه في بطل قصته - المحاكمة - حيث يحاكم
وقبل ذلك يتهم دون ذكر التهمة ، ودون أية جمعة ،
ولكنه يفضح أولئك الذين يقفون وراء هذه القوانين
وينفذونها ، أي - ينتصر عليهم في فنه ، وكذلك مع
- مساح - القصر - وفي تحريات كلب - وفي - الحجر -
الخ لمعظم قصصه ورواياته ، أبطلها مقهورون

جسدك . . ولكن أبق مكانك برغم كل شيء ، انتظر
واقفا ، فلا بد وأن تغمرك الشمس فجأة وبلا
حدود (٤٤) أن من يقرأ هذه الكلمات ، يعتقد أنها
ليست لكأنكا أبدا ، وإنما لكاتب آخر ، يؤمن إيمانا
كبيرا بالانسان الذي لا يفهر ، يفكر مثلا في - بوشكين -
أو بلزاك - أو غوته - أو كانزانتزأكيس أو غوري أو
شولوخوف . . ولا يمكن أن يفكر في - كافكا - أبدا . .
بل سيبده - عن ذهنه ، اذ أضطر عليه في التواؤم حين
يكلمنا عن - قوة الجماعة ومدى أهميتها (ان - الحقيقة لا
تمثل الا في الصوت الجماعي) (٤٥) أو حين يجلدنا عن
قيمة الانسان والأمان به (الأمان يعني تحرير الجانب
الخالد في نفوسنا أو بدقة أكبر : التحرر أي ان نكون
خالدين ، أو عبارة أدق أن نكون) (٤٦) أو حين يريد
تجاوز يؤسه بكل ثقة (مهما كان مدى يؤس أعمالي . .
وحق لو ارضينا أني أبأس انسان في هذا العالم ، فلا بد
أن أسعى للوصول الى الاحسن بالوسائل التي يتيحها لي
العالم ، والقول بأننا لا نستطيع أن نصل بمثل هذه
الوسائل الا لشيء واحد هو اليأس . . ليس الامسطة
بخط (٤٧) بل انه يرى في الكفاح طريق الوصول الى ما
يبتغيه ، ولغة الفرح (الكفاح ملؤني سعادة فوق قلبي
على الاستمتاع وقلدي على المنح ، ويبدو لي أي لن
اسقط في النهاية تحت وطأة الكفاح بل تحت وطأة
الفرح) (٤٨) هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، يرى
الحياة عبر امرأة تكون عنده أو - معه ، وهذا يعني تجاوزه
للعزلة التي تحاصره ، والاختراب الذي يمتصه (لا أكون

(٤٤) تقرأ من رواية بلا ضلّال - ص ١٩٩ .

(٤٥) ملازم من ١٦ فصلا في الاستعدادات تقرأ من رواية بلا ضلّال - ص ١٩١ .

(٤٦) تقرأ من رواية بلا ضلّال - ص ١٩١ .

(٤٧) برميات خاصة - ص ١٨٧ - تقرأ من رواية بلا ضلّال - ص ١٩٢ .

(٤٨) د . م - ص ٢٢٠ - تقرأ من رواية بلا ضلّال - ص ١٩٤ .

(٤٩) تقرأ من رواية بلا ضلّال - ص ١٦٠ .

(٥٠) خطاب الى الأب في الاستعدادات ص ١٠٩ - تقرأ من رواية بلا ضلّال - ص ١٦٣ .

والمحللين والمفكرين ، وذلك بسبب احتواء كتاباته الكثير الكثير من الرموز والتماثيل والصور - الدينية (اليهودية بالذات) هذه الاختلافات نتجت عن غموض ما كتبه كافكا . . فهناك نقاد يختلفون الاتجاهات الفكرية والمذاهب النقدية ، معظمهم تطرقوا إلى معالجة أعماله - تحليلًا وتقنيًا عميقين - ففي الوطن العربي ، هناك من يتهمه بأنه كاتب صهيوني قلبًا وقالبًا بعضهم ينطلق لاثبات ذلك من الرموز الكائناتية (٢١) ، وبعضهم من نظرة سطحية (٢٢) والبعض ينطلق من بنيانه الفكري والسياسي (٢٣) وهناك من ينفي عنه تهمة الصهيونية ، ويعتبره أديبا واقعا متميزا (٢٤) وهناك من يعتبره أديبا فذا ، وقف ضد كل ما هو صهيوني واستعماري وقوى لا إنسانية بعد دراسة جادة وواسعة لكافة أعماله - ويرى (أن بالامكان توظيف أدب كافكا لصالحنا في معركتنا الفكرية ضد الصهيونية ؟) (٢٥) . . . أما بصدد التيارات والمذاهب الأدبية النقدية والفكرية خارج الوطن العربي - فهناك من يرى أن (الموضوع الرئيسي في مؤلفات كافكا ، هو موضوع اغتراب الانسان عن المجتمع . . الخ) (٢٦) وهناك من ينظر إليه نظرة انساني القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذين كانوا يكرهون الظلم ، وشجبونه ، ويعلمون ان الانسان هو القيمة المثل ، فهو يرى (أشدها . وهي أقوال كافكا طيما - أخراقا في الحيايل وأبعدها عن الواقع حقيقة من خلال قوة التفصيل الوصفي) (٢٧) وهناك من

منهمون ، ولكثمن يمدلون مهم روحا نشيطة تحب الكشف عن حقيقة غامضة وراء أو وسط ركام من الاكاذيب الذي نصبه واقع ما ، أو خلقتة فئة اجتماعية ذات مصالح تخصها هي . . اذا كافكا للشائيم الواقعي - المتفائل الاديب أحيانا ، والقلق في حياته ، الباحث عن حقيقة هذا القلق في أعماله ليس رمزا - طلسيا - لا يمكن كشفه ، وتحديد حقيقته فبرغم - صعبية بعض أو معظم أعماله بمتاهاتها ودهاليزها وتراكيبها وحيويتها الملحشة ، نستطيع الوصول إلى قاعها - فالفن - أي فن كان ، من خلق وإبتكار ، والانسان أي انسان كان يحمل قوى وسقائ وقائرا ونسبية ، وهذه السمة المتكررة بين الناس جميعا ، هي المفتاح للوصول إلى معرفة كل ما يتعلق بحقيقة أمر من الامور ، وذلك بتحديد هوية الكاتب من كل الجهات . .

كاتب واحد واحد وأصواء متعددة

وهذه النقطة تتعلق بهوية الناقد السياسة والاجتماعية والثقافية - أي بمنظوره الخاص - الذي يشمل جملة من المواقف ، تحدد شخصية الناقد ، لكل ناقد يعالج عملا كافكاويا ، لابد أن يعالجه من موقع - ايديولوجي معين ، والاختلافات الكثيرة التي دارت حول وحول فنه - عدا كونه - أديبا يبرديا وهذه النقطة تحوي الكثير من اشارات الاستفهام ، حول - حقيقة كتاباته - وهي منشأ معظم المناقشات واختلافات وجهات نظر النقاد

(٢١) راجع - مجلة الأعلام العراقية - عدد خاص بالأدب الصهيوني - مجلة السيد - كاسم سعد الدين وحل رمز كافكا الصهيونية - ، تزيق صدر لليلة - ١٩٧٩ .

(٢٢) د . ط . طحمة السيد للفرج - سيد الحكم - لاصة - كافكا - في مستوطنة الطب .

(٢٣) راجع مقال د . فيصل دراج - محمود مرشد - (حيايلة قرمدا في الفكر السياسي لكافكا) - مجلة للوقف الأدبي السورية - العدد ٦ - ١ - ١٩٧٤ .

(٢٤) راجع مقال د . صلاح حاتم - (صرد الصراع التاريخي بين العرب واليهود الصهيونيين في أدب كافكا) و (أجود على موقف كافكا من اليهودية والصهيونية) ومقال د . واسمي - الأخرج (فرانس كافكا . . تلك للمهم البريه) في ملف خاص عن كافكا - مجلة المرفة السورية - آذار ١٩٨٢ .

(٢٥) أمين ، بنجمة : حل بنياني لإسراق كافكا ٢ - ص ١٧٤ .

(٢٦) شيرينا : في الاغتراب الأدب للعاصر - عن كتاب دراسات في الأدب والمسرح - ص ١٤ .

(٢٧) لوكتاش ، جورج - معنى الوالدية المعاصرة - ترجمة : د . أمين الصويغي - دار المعارف بصر - ١٩٧١ - ص ٤٩ .

الاعتراب عامة - معنى وتفسيرا أو في الفلسفة والأدب والفن ، وعن كافكا - ونظرة النقاد بمختلف مذاهبهم إلى ذلك ! أعتقد أننا أصبحنا في الطريق الملهدة ، حيث يمكن الدخول إلى عالم الاعتراب الكافكاوي - في - وروايته - المسخ - هذه الرواية القصيرة التي تحمل الكثير من الرموز وأسئلة الاستفهام وإشارات التعجب وحقائق جليلة . .

كافكا وروايته المسخ

جان جاك روسو ، الذي تستطيع إعتباره - أبا الاستلاب Alienation - حيث يتفصل الإنسان رغبا عنه عن جماعته أو عن الطبيعة أو عن عمله الخاص لحساب - آخر . أقوى منه . . يقول في بداية كتابه - العقد الاجتماعي - المنشور سنة ١٧٦٢ في شهر نيسان - (ولد الإنسان حرا إلا أنه مكبل في كل مكان بالغلال . على ذلك النحو يتصور نفسه سيد الآخرين - الذي لا يعلو أن يكون أكثرهم عبودية) (٩٤) وفي مكان آخر . يكتب ما يلي (أن الأقوى لا يبقى أبدا على جانب كاف من القوة ليكون دائما هو السيد أن لم يحول قوته إلى حق ، والطاعة إلى واجب) (٩٥) طبعا إن حرية الإنسان تكون معه ، وكلها غما وعيه ، ازدادت حريته بالمقابل ولكن

يوازي بين عالمه وعالمنا أو بين كافكا وعالمنا . أي عالم المتناقضات ويظهر إليه نظرة تجميعية ، حيث يرى أن (العالم الذي عاشه هو نفس العالم الذي بناه انه عالم خائف ، مجرد من الانسانية ، عالم الغربة) (٩٨) وهناك من يرى في أعماله - رموزا لا تفسر ، لأن (الرموز الأدبية عاجزة عجز الواقعية الأدبية البسيطة عن تفسير قسوة الوضع البشري وخلوه من المعنى) (٩٩) وهناك من يقيم أعماله في صورة لا تخلو من الحقيقة (أن كافكا لا يصور قلق الإنسان في « الكون » أو في « أصل الأشياء » بل يصوره في وضع اجتماعي خاص) (١٠٠) وآخر يعتبر مثلا رواية (القلق) : رواية عالية - كافكا يصور الفلاحين في غربتهم الكاملة (١٠١) وقد أثار هذا التقسيم ردود فعل عنيفة . (٩٦) وهناك مفكر ماركسي يرى أن كافكا قد (صور الاعتراب انطلاقا من موقفه المترتب نفسه - ثم يردف قائلا إن الموقف من الواقع المحيط هنا هو موقف مراقبة ولكنه ليس موقف عارسة) (٩٧) . الخ . . إلى آخر ما هنالك من أقوال وتعليقات النقاد على - أعمال كافكا - حيث لا نستطيع أن نحصرها هنا - لأن وظائفنا ليست جمع - احصاءات نقدية - وإنما إيroad أمثلة متنوعة وشتلغة في صورها تجاه فن كافكا . . ماذا بقي أماننا الآن بعد هذه الجولة الطويلة في عالم

(٩٨) غارودي ، جارودي : واقعية بلا شكاف - ص ١٣٩ .

(٩٩) البريس ر - م : التاريخ الرواية الحديثة - ترجمة : جورج سالم - منشورات هوبلوت - بيروت - ط ١ - ٢٥ - ١٩٦٧ - ص ٢٤٤ .

(١٠٠) ليشير أروست : ضرورة الفن - ترجمة : د . ميشال سليمان - دار الحظيرة - بيروت - بلا تاريخ - ص ١٢٠ .

(١٠١) رابيع - بينار لليس - في جاليات الخفاوية - ملحق الثورة الثقافية السورية - المجلد ٤ - ١٤ / ٣ / ١٩٧٢ .

(٩٦) يمكن مراجعة هراش - جاليات الخفاوية - في الملحق - ملحق ١١ - أحد النقاد البرجوازيين مثلاً صرح : أنه لا يمكن السكوت على هذه التهمة ضد كافكا .

(٩٧) ريد بكر هومست : الانكسار والقلق - تعريب - د . إلهام مرعي - دار الفارابي - بيروت - ط ١ - ١٩٧٧ - ص ١٤٠ .

(٩٤) روسو ، جان جاك : في العقد الاجتماعي - ترجمة : نولان فرووط - دار القلم - بيروت - ط ١ - ١٩٧٢ - ص ٣٥ .

(٩٥) د - م - ص ٣٩ .

ولكن كيف يحافظون على مراكزهم هذه ؟ بسن القوانين والتشريعات ، التي تمجد العمل والملكية الفردية والاثانية وتشجع العمل الفردي ، ولكن من ضمن سير هذه القوانين والتشريعات ؟ الجهاز البوليسي والمخابرات في السلطة ، فالتطبيق المسيطر على الحكم ، والتي تشمل في فئة محددة من عامة الشعب ، نجد رغباتها الدولة وتحميها ، وتحققها بالقوة . . . وأيضا من طريق الحرب ، فالحرب هي مفتاح الارباح . . . إيجاد مستعمرات خارج الوطن الام ، واستنزاف خيراتها واستعمار اراضيها وتشغيل ابنائها بأجور اخص ، وبالقوة . . . ان الاثانية هي - الاس الاول - الذي يقوم عليه وجود بقاء كل مستغل ، والمصف هو مبداه حين يجده . . . ضروريا يستخدمه . . . الضرب والتعذيب والسجن وسائل لا بد منها لضمان الارباح ولراء كل مستغل ولو قارنا بين العصر الذي تحدث فيه روسو عن الملكية والقوة المرتبطة بوجود طبقة تحكم واستغلال الانسان ، واستلابه من كل القيم وغرفته عن كل ما يتجه ، وعصرنا ، الذي بلغت فيه الرأسمالية أوجها بل تجاوزت نفسها بشكل لا مثيل له ، واختصت بالامبريالية ، وما الحروب الكبيرة والصغيرة التي عرفناها وسمناها وأبناها منذ مطلع القرن العشرين حتى الان ، الا مفتاح قوة تستخدمها الامبريالية لردام مصالحها ، وتعبيرا عن أن الاخلاق والمثل العليا ، والعقل حقائق وهمية ، مادامت القوة هي التشريع والمشرع والقاضي والحاكم في أساس علاقتها مع - الآخرين - داخل بلادها وخارجها ، فالجرائم التي تقوم بها ، والحروب التي تمارسها كيفيا كانت بشاعتها ، وآلات التعذيب التي تبتكرها كيفيا كانت فظاعتها ، والوسائل التي تستعملها للوصول الى مبتغاها كيفيا كانت لا مشروعيته ، وسحق القيم - كيفيا كانت . . . كلها مبررة ما دامت تنتهي بأرباح تروي جشعها اللا انساني

يجب ألا ننسى أن هذه الحرية التي يعيها صاحبها مرتبطة بمكان وزمان معينين ، وبأناس ينتسجون في طبقات ، وهذه بدورها تتفاوت وتنشأ العلاقات الاجتماعية فيما بينها على أساس هذا التباين ، والقوانين التي تولد وتنس ، ترتبط بالطبقة التي أنشأتها وأعلنتها وأجبا على الآخرين الخضوع له - عندها تصبح الحرية ، التي تعيش في وجدان كل فرد ، على قياس هذه القوانين . . . أنت حر بمقدار تمتلك هذه القوانين والخضوع لها ، كيفيا كانت طبيعتها ، ولكنها بما أنها تمجد مصالح فئة محددة - دون الآخرين - فهذا يعني أن ما يعيش داخلك ليس - الكائن الحر - بل المستعبد . . . بفصل طغيان مبدأ القوة . . . لتوضح غاية ما نلعب اليه أكثر . أن روسو يتحدث هنا عن الانسان التي تكبله القوانين . والتي تستلب منه حريته ، في مجتمع تبقى القيمة العليا لكل شيء مرتبطة بسيطرة الاقوى . . . والسيادة لا تأتي الا مع اقترانها بالقوة وسيطرة فئة على أخرى . . . لتوضح أكثر من ذلك . . . لقد كانت البرجوازية تضخم وتنسج حدودها في عهد روسو ، وكانت الرأسمالية تنمو بالمقابل في أحشائها ، والآلة كانت تشهد تطورها المذهل في ذلك الوقت . . . ومع تطور الآلة ، كانت الافكار والمذاهب التي تمجد الآلة ، ومالكها تنمو بالمقابل ، لتحمي هؤلاء وبالمقابل فإن الآخرين وهم ناس عاديون - همارسون حرفا صغيرة وأعمالا بسيطة ، تحت اشراف طبقة محددة - هي طبقة التجار وأصحاب رؤوس الاموال والمعامل بحيث أن هؤلاء الذين يعملون نهارا لغذاء أجور بسيطة ، كانوا يفقدون باستمرار انسانيته ، وتنشده شخصيتهم . . . ان الريح للمادي هو غاية الغايات للبرجوازي الكبير والتاجر الرأسمالي ولكن ما هي الطرق المؤدية اليه ؟ الاستغلال كيف ؟ بتشغيل آلاف العمال بكافة اجناسهم وفئاتهم (رجالا ونساء ، اطفالا وشيوخا) وتقديم أجور نايفة ، وامتناس دعائهم ،

فولديا شرطتها وأجهزتها التي بلغت تقنية مذهلة في وظائفها وأدائها بحيث تجاوزت الكلمة الشعبية التي ينطق بها لسان الجنى الخادم (شبيك ليك ، ما تريد بين اينديك) ولديها قوانينها ومفكروها اللذين يمجدون أعمالها وشعرها لها اللذين يمدحون جرائمها ، وساستها اللذين يحافظون على حدودها . . وسط هذا العالم ، يشعر المرء أنه في فراغ ملتهب لا فرار منه ، ففراره هو في نفس الوقت وقوع في المصيدة ، بحيث أصاب الذعر وأحصى الكثيرين من الكتاب والمفكرين والشعراء ، فلجأوا إلى التحويل وبناء عوالم تخصهم هم ، لا تمكن أن تكون وهما فهما - كرافيل باركر - يردد بخوف (يا الهي ، خذ حياتي لأنني لست أفضل من آتالي)^(٦٦) وهماو (ملكيه) المزق والخائف من قول الرأسمالية ، يعلن جيلع (آتالي الناس هنا لكي يعيشوا ؟ بل انني أعتقد انهم يأتون لكي يموتوا)^(٦٧) وراجعوا إذ يضع في عالم مختص قوانين لا انسانية أو جذبا حقة من الطفلة ، يعلن باضطراب وباستسلام ان عقلنا الباهت يعني عنا الابلية)^(٦٨) ويكتب - نيتشه - البلورة المشجعة ليلاد النازية ، والمهد لها - حراب السورمان ، يكتب معلنا بؤس وانحطاط عصره ، بكل تقزز وكراهية وغوغائية (انه عصر التعمق الداخلي الفاسد والانحلال)^(٦٩) ويكتب - البيوت - معها تشاؤمه وذعره من كل حوله في رؤية ذاتية كئيبة ، قلقا ، مهموما ، يائسا :

(٦٦) باركر ، كرافيل : الحياة السرية - نقل عن - كوران ولسن - سقوط الحضارة - ترجمة أنيس زكي حسن - دار الآداب - بيروت - ط ٢ - نيسان ١٩٧١ - ص ٥٩ .

(٦٧) ويلكه : حياته - نقل عن - سقوط الحضارة - ص ٨١ .

(٦٨) نقل عن سقوط الحضارة - ص ١١٠ .

(٦٩) نقل عن - ارستو فيشر - ضرورة الفن - ص ١٠٦ .

(٧٠) نقل عن - كوران ولسن - اللاعنصبي - ترجمة : أنيس زكي حسن - دار الآداب - ط ٢ - ١٩٦٩ - ص ٣٩١ .

(٧١) نقل عن - الجير كاسو - الانسان للضرورة - ترجمة : هاد ورضا - مقنونات هاديات - ط ٢ - حزيران - ١٩٧٥ - ص ٥٨ .

(٧٢) ٥ - ٣٦ .

وسيصعد أيضا

الى هذه الأضامة النهائية (٧٣)

أو كما يعلن - بيرتولد بريخت - عن جوهر الانسان وقيمته في النظام الرأسمالي في مسرحيته

- القرار - ما هو الرجل بالضبط ؟

الرجل ، هل أعرف ما هو ؟

وهل أعرف من الذي يعرف ؟

الرجل ، لست أعرف ما هو

لست أعرف سوى سمعه (٧٤)

يورد - ارنست فيشر - مقطعاً في أحد كتبه ، يتحدث فيه - كافكا مع - يانوش - مؤلف كتاب (كافكا قال لي) يتحدث عن لا انسانية النظام الرأسمالي ، يقول عن - نظام تاييلور - للمستغل لكل طاقات الانسان ، و انه لا يحقر العمل وحده ، بل يحقر الكائن الانساني ينزع خاص ، وهو يشكل جزءاً منه . ان هذا النمط من الحياة حسب طريقة تاييلور ، ليعتبر لمة رهيبة لا يمكن ان ينشأ عنها سوى الجوع والبؤس ، بدل الغنى والربح المتربح . هذا هو تقدمكم .

وصاله يانوش قائلا :

- التقدم نحو نهاية العالم ؟

وهو كافكا رأسه وأجاب :

- لو كان ذلك مؤكداً على الاقل انه غير مؤكد . . .

ان سلسلة الحياة لتتجزأ ، دون أن ندري الى أين . لقد

أصبح الواحد منا شيئاً ، أكثر مما هو مخلوق حي (٧٥)

في ظل هذا الوضع ، علينا أن نضع الاشارات التي

تنطلق منها ، نحو عالم الاختراب الكافكاوي في روايته -

المسخ - هذه الاشارات هي :

جمته ، أو كصاحب أو كساكن الفصر الذي لا يستطيع المساح - رؤيته لان الحدود التي تفصل بينها ، لا ينبغي تحطيمها ، الا بدفع ثمن باهظ - الموت - وعدم الخضوع - للسيد الاعلى - يعني الفناء - كما حدث في مستوطنة القصاب - حيث تحفظ الآلة عبارة - أطعم ساداتك - وتحفرها حتى الموت في جسمه . . بأسنائها الرهيبة . . أو ينتهي مشوها ، يفقد انسانته كما يراها المجتمع الرأسمالي ا حين يكف عن التعامل مع كل مؤسساته وقوانينه وقيمه ، ويسير نحو الموت . . أي أن المرء هو - مغترب - كيف كان اختياره فالحضوع للقوانين الأخلاقية يعني طلاق كل ما هو انساني فيه ، وعدم الخضوع ، يعني الفناء . . هذا ما حدث مع - غريغور سامسا - بطل (المسخ) كيف صار مسخاً ؟ لانه حاول الخروج عن القانون الذي يقتل فيه انسانته في مجتمع مرعب ، وكما يعلن - كارل فوسبرغ - في (آيات عن تيجواناجون) يمزج ميثى السخرية عن ترهات النظام اللاأخلاقي :

أسمعوا هذا الآن

جهازاً لشق البطن - يستخلمه المرء بنفسه

المقطع الهيدرولوجي

أفضل نثرات ممكنة

فكروا بالتبدلات الجينية الطريفة ،

الكرمية ، الرائعة ، اللبيدة

هذا شيء ديمقراطي أيضاً

وهو يمزق الانسان أيضاً

كل العالم سوف يصعد

الى العالم الحر

(٧٣) نقلاً عن - ارنست فيشر - ضرورية الفن - ص ١٠٦ .

(٧٤) بريخت ويرتولد : القرار - ترجمة همد حيداني - دار ابن خلدون - ط ٢ - ١٩٨٠ - ص ٣٨ .

(٧٥) نقلاً عن - ضرورية الفن - ص ١٠١ .

ميت منذ زمن واني لما أحيش الآن حياة ما بعد الموت «
(٧٨) أو حين يعلن - ويلز - في منتهى التشاؤمية قائلا
(ليس هنالك من طريق الى الخارج أو الى ما حول أو الى
الداخل) (٧٩) وكافكا بحساسيته اللاتناهية ، وشعوره
الحاد بل المفرط ، لم يستطع أن يتحمل كل مآلاته
حينها ، لقد رأى الاهوال وهي تعصف بكل ما حوله ،
فالإنسان تجرفه الرغبات والنزوات التافهة ، والعالم
يحترق لأن هنا قطيعاً من الذئاب البشرية ، تريد أن
تستسلم لها البشرية ، ولا تريد أن تتعرض نزواتها
الطائشة للخطر ، وعلى أعماقه الا أن تندك تحت ثقل
رؤاه ، ويرى ما يراه ، هولاً ما بعده هول ، لا يمكن
مواجهته فلجأ الى عالمه الداخلي ، يستنجد بقراءه
الباطنية ، وملكات غيبته ، /وألمة ابداعه اللاوعية ،
ولكنها جميعاً بصله في كل الأحوال ، الى الواقع ،
الذي ولد كل المخاوف في نفس - كافكا - ولم يجد لديه
وفي نفسه القوة التي تساعد على المواجهة ، والرؤية
النافذة الى ما حوله أو الى ما وراء هذا المجهول في كل
مكان يحتويه . . ها هو يكتب في (يومياته بتاريخ ٢٤
اكتوبر - ١٩١١) معبراً عن قلقه ، وعن أن شيئاً ما يولد
في أعماقه تجاه ما يحدث حوله (اني لاهل من شعور
رهيب . فكل شيء مهيأ في أعماق نفس لا يبدع
عمل أدبي عظيم . وبالنسبة لي سيكون مثل هذا النوع
من العمل بمثابة خلاص فعلي وأنطلاقة حقيقية في
الحيلة . ولكنني أقضي حياتي في المكتب وسط أكوام من
الملفات البائسة وعلى أن أتزع اللحم من جسدي وهو

- ميلاد المسخ وعصر المسخ
- من هو المسوخ لذي كافكا ؟
- من هم أولئك الذين يقفون وراء هذا المسخ ؟
- على ماذا اعتمد كافكا في - ابداع روايته هذه ؟
- ما هي الاسئلة الاستهائية التي تثيرها - المسخ ؟
- هل المسخ حقيقة أم خيال ؟
- كيف يمكن تحديد الاغتراب فيها ؟
- كيف يمكن الحكم على المسخ الكافكاوي ؟

ميلاد المسخ وعصر المسخ

لقد كتبت هذه الرواية القصيرة أو القصة الطويلة في
مطلع الحرب العالمية الاولى ، أي أن كافكا كان عمره
أنداك حوالي - ٣١ سنة تقريباً (موليد ١٨٨٣) ويبدو أن
حياته كانت تشبه حياة بطل قصته الملعونة بـ (الاحراش
المتأججة) وكذلك شعوره ، حيث يقول : (وقعت في
أحراش معقدة متشابكة ، لا أخرج منها ، كنت أجهول في
هسلوه وأنا مستغرق في التفكير ، واذا بي أقع فجأة
تضاحلني الاحراش من كل جانب . لقد سقطت في
أسرها وضمت) (٧٩) فالحرب كانت تستمر ، والعالم
كان على شفا حفرة من الهاوية المستمرة ، والإمبريالية
كانت في قمة توحشها وهيجتها ، حيث كانت كفتي
كماشة تستعد لانتهاك العالم الضعيف وكالتار كانت
تغرق الآخرين وتغرق هي بالتالي ، ويدور أن شعور
كافكا - كان كشعور - بطل - هنري باربوس في روايته -
الجيحيم ! حيث كان (يرى أكثر وأعمق من اللازم)
(٧٧) وكشعور (كنيس) حين يقول (انني أشعر وكأنني -

(٧٦) نقلًا من - راقية بلا ضلّاب - ص ١٤٠ .

(٧٧) نقلًا من - اللاعبي - ص ١٠ .

(٧٨) م . ٥ : ص ١٣ .

(٧٩) م . ٥ : ص ١٢ .

يتصور أن وراء هذا الشقاء الذي يتبع من وضع غير طبيعي ، لمجتمع تنسحق الفروق الطبقية - ان حالة كافكا تشبه حالة الحيوان الصغير - بطل قصته - الحجر الذي لا ولم يشعر بالامان أبدا لا داخل جحره ولا خارجه ، لان الأعداء يتربصون به ، سواء في الداخل أو في الخارج ، ولكن كافكا ، وهو في حالة القلق هذه ، المرتبطة بمجتمع يفوق بالعنف والقموض والجشع . يريد أن يهوى - الإنسان - وهو يعيش في ظل قوانينه ، وكيف يتشوه . وربما كانت حالته تشبه حالة (تيس) وهو يعلم أن كل ما هو رائع وعظيم وبناء وهو في عقله ، بعكس الواقع الذي لا يمكن تحمل أدرانته :

لان تلك التصورات الرائعة كاملة

نمت في العقل الخالص ، ولكن من أين بدأت ؟

من جبل الزيل أو مكتنوس الشوارع

والآن وقد فقدت السلم

عل أن أضطجع حيث بدأت السلام جميعا ،

في دكان القلب الكرتية المليئة بالخرق والمظالم (٨٢)

ولكن ما يختلف به كافكا عن (تيس) هو أن قلبه يعكس صورة المجتمع المشوهة ، ويريد نقلها وتجسيدها في كلماته ، في عصره الساخن المسليء بالزلازل والاحداث السياسية ، والانقلابات وغيان الشعوب في سبيل تقرير مصيرها - لقد رأى كافكا ، وجد ما رآه -

لكانت - المسخ - تعبيراً عن رؤياه

من هو المسوخ لدي كافكا

قبل أن أجيب عن هذا السؤال ، لا بد من التأكيد على الصور المختلفة للترميز Symbolisation هي

الخلفيق بأن يمارس البهجة (٨٠) ان كافكا للموظف البسيط ، والكتاب للفقير موهبة فذة ، وخيالاً خصباً الى حد بعيد ، يشعر أن عليه عملاً ، يجب أدائه ، في هذا العمل يتجلى احساسه بما حوله ، ويتجلى أيضا الخطر الذي يهدد الانسان في مجتمع - الغاب - وأنا أكتب هذه الكلمات ، محضسري - كلمة - (ه . ب . لافكرات) يصور فيها الحياة التي يعيشها الحياة التي تشهدها القوانين المرتبطة بالمادة والريح والاستغلال ولكنه لا يفصح من وراء هذا الاستغلال ، وانما يجرّد الحياة من كل بريق أمل ، والعلم من كل فائدة ، لان كل مبتكراته تستعمل في سبيل تدمير الحياة نفسها وتشويه الانسان ، ان العلم مجرد من كل استغلال وان اللوم يقع على مستخدميه ، لتجسيد وتحقيق نزواتهم السلطانية . يقول (لافكرات) : ان الحياة شيء كرهه ، وتظهر لنا من كوامن ما نعرفه عنها تلميحات شيطانية للحقيقة تجعلها أحيانا ألف مرة أشد كراهية ، والعلم الذي يفتننا دائماً باكتشافاته الملهمة يمكن أن يدمر النوع البشري في النهاية . . لان ما يكمن فيه من أصناف الرعب التي لم نعرفها بعد قد لا يتحملة عقل من عقولنا الغائبة . . (٨١) . هذه الكلمة في صورتها تطبيق على عصر كافكا من ناحية ، ولا تنطبق عليه من ناحية أخرى بالنسبة للنقطة الأولى . فان - الامبريالية هي التي تحول العلم الى ساحريي طليانها ، والآلة الى مفتاح لتحقيق ما تريد ، عبر تشويه الآخرين - الذين يعملون في ظروف بائسة وأوضاع غير صحية مرعبة ، وبالنسبة للنقطة الثانية : لم يكن بإمكان الكاتب ان يرى عبر تشاؤمه القائم ، ورؤاه المريضة ، وانعزاهيته أن

(٨٠) نفلان من - واقعية بلا ضلوف - ص ١٥٨ .

(٨١) نفلان من - كوان ولسن - للفقير والاستغلال في الآداب الحديث - ترجمة : تيس زكي حسن - دار الآداب - ط ٣ - آب - ١٩٧٤ - ص ٢٧ .

(٨٢) م . د . ص ٤١ .

تشوه الانسان في المجتمع الرأسمالي ، ولكن كيف يحدث هذا التشويه ؟ وفى يحدث ذلك ؟ لقد بينا سابقا أن الانسان الذي يكف عن التعامل مع المؤسسات الرأسمالية ولا يصغي اليها ، فانها لا تتركه بسلام ، بل لا بد أن تبدأ بمحاصرته حتى الموت فمن تقاطيع هذه المؤسسات يعنى أنه اختار موته بنفسه ، وهذا الموت لا يحدث في حقيقة واحدة بل بعد عملية تعذيب نفسى رهيبه ، وهذه سمة تتخللها جلور - وجودية - تطغى على كل أعماله سواء في - (القصر -) أو (القضية) - أو (تحريات الكلب) أو (في مستوطنة العقاب) .. فالفردية التي تلعب الدور الأول فيها - (بمفهومها) - مرجعها - المجتمع الرأسمالي نفسه . ذاك الفرد يجد نفسه في مركز المواجهة مع الآخرين - بل مع - الآخر - وعليه أن يثبت نفسه والا فلنوت سيئلمه ، وكافكا ينطلق من هذه النقطة ، يحاول تجسيد معاناة الانسان المنزول الوحيد ، الذي يولد ذاتيا مصارعا ومستغزا قواء كي يبقى .. أنه يعيش في داخله - حيث يعيش فيه واقعه الاجتماعي المر كل المراره ، وما ينجم من هذا الواقع المر من قلق وويل وهلع ، وفراغ لا يمكن ردمه أو اسلاؤه بطريقة ما ، لا من داخله أو من خارجه ، فالاختراب الذي يعيشه ، يأتيه نتيجة هيمنة المؤسسات الرأسمالية ، وهو يصور ما يفعله هذا الاختراب فيه من لحظة نشوئه ، وحتى لحظة الانفجار - أي من يده المعاناة حتى نهاية صاحبها - فالمترب - لا يتحدث ، لا يندمج مع الآخرين - لدي كافكا .. أنه ينقل التينا كل شيء عنهم ، وانطلاقا من عالمه الداخلي ، يعطينا تقريرا عنهم بصورة مفصلة .. فالخوار شبه معدوم .. وجل ما هنا هو أن رجلا يحدثنا عن كل شيء - فالنولوج - هو الذي

من الركائز الاساسية للاتجاهات التحديدية - Noder nisme في الفن بشكل عام وفي الرواية بشكل خاص ، لما لها من نفس طويل وصدر رجب لاستيعاب كل تغليات الواقع الاجتماعي واضطراباته والابهام Hieroaliphisation يعتبر مادة سهلة الامتصاص بالنسبة للرواية الحديثة ، بحيث ان هذا الابهام يتخذ احيانا طريقه من طرائق الابداع الفني وفي تصوير الواقع ، وتختلط فيه الحقيقة بالخيال ، ويظهر التناقض Antonomie بشكل واضح بين الموضوعي والذاتي ووضع وآخر ، وهذه النقطة ترتبط بالتفنية الروائية الحديثة بعد تعقد الصلاتات الاجتماعية واتساع حدودها ، وإحساس الانسان بالفرة ، وهو يتعامل مع المحيط الخارجي ، وكافكا هو من أوائل الكتاب الذين يفسدون الاغتراب في نتائجهم ، ويعطونه مكانة كبرى ، وهذا يتصل بمجملة من الظروف المتنوعة التي عاشها أي وكما يقول (ف . شيربينا) (ان ازدواجية المنتج في مؤلفات كافكا ، والجمع بين اتجاهي السرد القصصي الواقعي والخيالي هما صفتان تظهران عنده بصورة واضحة فريدة ، وتبرزان مؤلفاته . وهاتين الصفتين أسسها الواقعية في الظروف التاريخية لمصره ، وفي خصائص وسطه ، وسيرة حياة الكاتب وتركيبه (النفس) (٨٣) ، فاني أي حد نرى هذا الدمج بين الحقيقة والخيال ، بين الواقع والحلم ، بين الملهيان والصحو العقلي في هذه الرواية ؟ وهل صحيح - وكما يقول - كولن ولسن (ان كافكا يبرز مفهوم اللا حقيقة بالتقصيد في استعمال اسلوب الحلم) (٨٤) ولماذا أراد أن يسلك مثل هذا السلوك ؟ وماذا يريد اعطادنا من وراء مسخه ؟ لقد كان في رغبة - كافكا - أن يوضح لنا ،

(٨٣) نقلًا من - دراسات في الأدب والسر - ص ٢٩ .

(٨٤) ولسن ، كولن - اللاوعي - ص ٣٦ .

مشوكة - ولكن الحشرة تمثل أدنى مرتبة في سلم هذه المسوخ . فهي أحقر كائن ، وأضعف كائن وأبشع كائن في هذا الوجود - زد عن ذلك ، أن هناك علاقة بين الحشرة التي نمرقها بصبرها وضعفها اللا محدود ، والضحامة التي أضافها إليها الكاتب نفسه . . . فالحشرة حيوان ضئيل الحجم ، لانراه إلا حين التقرب منه ، ولا ندرى به حتى اذا سحقتاه تحت أقدامنا . . أما هنا فهي حشرة ضخمة ، ويمكن أن نراها بوضوح بكل قسماتها ، ان الانسان - وهو سامسا هنا - الذي يمثل كل من يشبهه في واقع محدود يشبه واقعه ، لا بد أن يكون مثله - ابن مجتمع يضغط عليه بمؤسساته حتى أفقده هويته الانسانية لا يستطيع أن يفعل شيئا ، بل فقط يبقى هكذا - حشرة ضخمة حقيرة كريمة تافهة .

من هم اولئك الذين يقفون وراء هذا المسخ ؟

لقد كتب - كافكا - ان الرأسمالية كنظام لعلاقات التبعية التي تتحرك من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل ، ومن أعلى الى أسفل ومن أسفل الى أعلى . فكل شيء يضيغ هنا لتلوج هرمي صارم ويرسف في قيود حدಿದೆ . ان الرأسمالية وضع عادي ومعنوي أيضا - (٨٨) وفي قصته - حول مسألة القوانين يتحدث (كافكا) القوانين التي يضعها النبلاء - سادة المجتمع - فوق الجميع ، والتي تستثمر لصالحهم ، وتمثل رغباتهم بحيث ان الآخرين لا يعرفون ماذا فيها ، والمهم هو ان يلتزموا بها فقط (ليست قوانين معروفة للجميع . . انها سر من أسرار مجموعة النبلاء الصغيرة التي تحكمنا . ونحن مقتنعون ان هذه القوانين القديمة تطبق بدقة . إلا انه مما يؤلم غاية الألم أن يحكم المرء بناء على قوانين لا

يعرفها) - (٨٩) لا يمكن أن نقول هنا أيضا ، ان الذين يقفون وراء مسخ - سامسا - هم أنفسهم النبلاء أو بيروقراطيون - أو الجهاز الرأسمالي بالذات . . ان - سامسا - موظف عادي بسيط ، ولكنه لا يتحمل مجتمعه ، ويقاؤه في الوظيفة هو من أجل الحفاظ على قوته وقوت عائلته (ولولا اني مضطر الى المواظبة بسبب من والدي اذن لاندريتهم منذ زمن طويل ، اذن لذهبت الى الرئيس وقلت له رأيي فيه بالضبط . ان ذلك خليق به أن يصرحه ، على طوله ، من فوق مكتبه . ص ٨) هذا الرئيس هو الذي يتحكم به ، ويمسك منه ، ويعرف - سامسا - كل ما يتعلق به ، بجسوره ، أي بممارساته اللانسانية حين تعامله مع الآخرين . لتأمل كيف يصفه وماذا يقول عنه في تعامله مع المستخدمين (وانما لطريقة غريبة أيضا تلك الجلسة المرتفعة الى أحد المكاتب ، والتحدث الى المستخدمين من عل ، وخاصة حين يتعين عليهم أن يخالفوا في الاقتراب لان في اذني الرئيس وقرا . ص ٨) .

هذا يوضح العلاقة بين - الرئيس - وهو نفسه - المالك - وأرب العمل ، وبين مستخدميه وهم الموظفون الذين يعملون تحت امرته ، انه يتحدث اليهم من عل ، وهنا يصور لنا بدقة نفسيته وخلوه من أية صفة انسانية ، يعتبر نفسه فوق مستوى الجميع ، وإذا حاول أحد التحدث اليه فعليه الاقتراب منه ، لأن في اذنيه وقرا . . بطريقته الخاصة ، يريد أن يوضح لنا حقيقة هامة وهي نفسية رب العمل - المتعجرفة ، فهو يدق في وجوههم ، ويعلم عليهم ، وليس لديه أي استعداد لسماحهم ، لأنه لا يسمع وحتى اذا سمع ، فهو يسمع خطأ ، طبعاً ما يريد قوله كافكا هو واضح كل الوضوح - على الموظفين أن

(٨٨) بارتوس - أحفوت مع كافكا - ص ١٤١ - تلاً من واقعة بلا ضلال - ص ١٥٤ .

(٨٩) كافكا : حول مسألة القوانين (لغة تصويرية في ملحق الثورة الغدائي السورية - العدد - ٣٢ - ١٣/١٠/١٩٧٧) - ترجمة : ابراهيم وصلي .

نقرأ بوضوح كامل بصمات المجتمع الرأسمالي . فهو تحت هذه البصمات الحخادة ، تحول الى مسخ لديه (أرجل عديدة صغيرة . ص ١٢) وهذه الأرجل الغريبة لها حوافر (كانت الحوافر التي في أطراف أرجله الصغيرة دقيقة بعض الشيء . ص ٢٧) وهي صورة تبعث التفرز والتفرد في النفس ، بل ويسبب هيمنة هذا النظام ومؤسساته تغير كل شيء فيه حتى صوته ، الذي لم يعد كما كان (وأصيح غريغور بصدمة حين سمع صوته يجيب صوته . أي صوت أمه حين أرادت إيقافه . صوته هو من غريوب ، كان هذا صيحها ، ولكنه مع صياح موصول رهيب مرتعش ، انطلق خلف ذلك الصوت وكأنه حس ، تاركا الكلمات في شكلها الواضح في اللحظة الاولى فقط ، ثم مرتفعا ومرجعا حولها لكي يفسد معناها ، بحيث ماكان في ميسور المرء أن يتيقن من أنه قد سمعها على وجهها الصحيح ص ١٥) بل ان آثار النظام تمتد الى البيوت بالذات - فسامسا - فقد كل علاقة مع أفراد أسرته لأنه لم يعد يتحمل التعامل مع مؤسسة النظام - وكف عن أن يكون فردا يعمل حسب قوانينها ، لقد أصبح مكروها حتى في بيته . . . من معظم أفراد العائلة ، وخاصة الأب (وفي قسوة لا تعرف الرحمة رده أيسوه الى السوراء وهو ينفخ ويصيح « شو » كالتوحش . ص ٣٩) وفي مشهد آخر نرى كيف يعامله الأب بقسوة (وصفقت أرجله من جانب ، مرتعشة في الهواء ، أما أرجل الجانب الآخر فسحقت في ألم وردت الى الأرض - عندما دفعه أبوه دفعة قوية ، كان فيها خلاصة بالمعنى الحرفي للكلمة . فارحى بعيدا في قلب الفرقة ، وقد أخذ الدم يتدفق منه . ص ٣٨) أو أمه التي لا تطيق رؤيته ، وكان هو يعتقد أنه يجد فيها شفاءه (وكان ميالا الى الاعتقاد بأن الخلاص النهائي من جميع آلامه على مقربة دانية منه ، ولكن في اللحظة التي وجد فيها نفسه على أرض الحجر مهتزاً في لغة مكتوبة الى

بعمولوا فقط ، والرئيس ليس راغباً في سماع أحاديثهم . . . ثم ان العمل في المؤسسة عباط بالخطاير ، على كل موظف أن يكون حذرا ، فكبير الموظفين وهو نفسه هنا وكيل الرئيس ، ومقلد قوانينه ، وأي خطأ بسيط يسبب كارثة لهامجه (ياله من مصير) أن يحكم عليك بالعمل في خدمة مؤسسة يؤدي أصغر ضروب الاهمال فيها الى إثارة أخطر الربيب في الحال . ص ١٥) ان (سامسا) ينقل التياكل ما يحيط بعمله ، ولصالح من يعمل وماسلوك اولئك الذين يشرفون على عمله . . . لاحظوا أيضا كيف تتحكم الادارة بمصير المستخدمين وكيف يتم ذلك من ناحية المرض - فأي مريض ، مهما كان مرضه ، لا تقبل شكواه ، لانه يتمارض وليس فيه أية علة - سامسا - مريض ، ولكن كيف يتصرف المسؤولون معه ؟ (ان الرئيس نفسه سوف يقبل ، من غير شك ، مع طبيب الضمان الصحي ، وسوف يبيع والدته لكسل ابنها ، وسوف يعطل جميع الاعدار بأن يحيل الامر الى طبيب الضمان ، الذي كان ينظر الى أفراد الجنس البشري ، طبعاً ، نظرتهم الى متمارضين متمتعين بعافية كاملة . ص ١٥) - ان كل ما يحيط - بسامسا - مرعب ، ومهما كانت قيمته الحقيقية التي يتفوق بها في مجتمع - الرئيس - لن يصدق كلامه - لان القانون بالذات ، يمثل بقاء الرئيس - ان كل ما تتطلبه الاخلاق والمبادئ الانسانية والقيم الانسانية موجوده في مجتمع الرئيس - (الحقوق المحفوظة - الصحة - أماكن التسلية . . الخ) ولكنها كلها بعيدة عن يد - سامسا - وأمثاله . . . فالسواوة شكلية - أليس طبيب الضمان الصحي موجوداً ، من أجل مداواة المرضى في المؤسسة ؟ نعم « ولماذا يكذب كل من يقول : أنا مريض ؟ لان قانون - الرئيس - يقول ذلك ، ويلزم - الطبيب بذلك ، اذا نستطيع ان نقول هنا ان - سامسا - برعنا صورته الداخلية ، التي أصبحت خارجية ، حتى

التحرك ، غير بعيد عن أمه . وفي الواقع - تجاهها غما - وثبت هي التي كانت قد بدت وكأنها سحقت سحقاً كاملاً ، وثبتت على قدميها فجأة ، ميسولة الذراعين والاصابع ، وصاحت العون ، اكراما لله ، الصون . ١١ ص ٣٤) وفي مشهد آخر (ولحمت الكتلة الضخمة السمراء على ورق الجدار الموشح بالأزهار وقبل أن تهيأتم الوعي أن ما رأيته كان غريغور ، صاحت في صوت مرتفع أجش : آه ، يا ألهي ، آه يا ألهي . ص ٦٦) ويصل الاغتراب بينه وبين أفراد عائلته الى حد فظيع ، فالأب (كان يؤمن بأن التدابير القاسية وحدها ينبغي أن تصطنع في معاملته . ص ٧٠) وفي مشهد آخر يطارده ، ويرشقه بالفتاحات ، حتى (استقرت فتاحة على ظهره وغابت فيه . ص ٧٢) .

ويصل الأمر مع اخته التي كانت تهتم به كثيراً في البداية الى حد تطالب أبويها بالتخلص منه (يا أبوي العزيزين أن الامور لا يمكن أن تستمر على هذا المنوال - ومن ثم - وهكذا فإن كل ما أقوله هو هذا : يجب أن نحاول التخلص منه . لقد حاولنا أن نعي به ، وأن نصبر عليه أقصى ما نستطيع الإنسان أن يصبره ولست أظن أن أي امرئ يستطيع أن يلومنا أقل اللوم . ص ٩٣) ان - غريغور - ساءسا - قد حول الحياة في البيت الى جحيم بسبب مقاومته للذهاب الى العمل ، وما هي لمتته ترتد على الجميع ، لعنة التمررد . . فمافتم تعمل ، يحق لك أن تعيش انسانا ولكن حسب ما تملك في ظل النظام الرأسمالي ، ولكن أن يقاطع ما يقوم به النظام مؤسسته فهو لا يجوز . . ان كل ما في (غريغور) يعيش الاغتراب حتى طريقته في الاكل ، فهو يشبه أي حيوان كان (وفي شره ، راح يمتص قطعة الجبن التي اجتلبته في الحال ، قبل كل ما يؤكل ، واجتلبته اجتذابا قويا ، وبسرعة خاطفة التهم الجبن ، والحضر والرقق اللبيل ، بعضها في أثر بعض ، ودموع

الارتياح في عينيه ص ٤٥) ان - كافكا - حين يصور لنا حالة بطله ، يريد أن ينقل اليها جصاعة الخطر المحدق به ، والمحاوية التي هو فيها ، وأن هذا الاغتراب الذي يلغى ، لا يتركه حتى ينفسه . لقد وضع في غرفته ، بل طرحوه فيها ، ثلاثا يروا الوضع الذي هو فيه ، انهم لا يريدون أمثاله ، لان المجتمع يرفض أمثاله ، وهامهم أفراد الاسرة ومن معهم من المستأجرين يتناولون هذا النوع من الطعام . كيف يحشو هؤلاء المستأجرون معلمهم حشوا ، على حين أموت أنا جوعا ؟ ص ٨٦) لكي يذبح ثمن ثمره سجونه في غرفته ، وكافكا ينقل اليها التفاصيل الدقيقة للعلاقات الاجتماعية بين الأفراد . . هناك من يحشو معدته ، وهناك من يصرخ جوعا ، وضمان متناقضان في مجتمع قائم على أساس متين من الانانية الفردية . . وهذم إحساس الواحد بوجود الآخر ، الا حين يشعر هذا الواحد - أن الآخر يشكل خطرا على وجوده بالذات فيحاول تجنبه أو القضاء عليه ، وأما فلموت ينتظروه بالذات ، ان لم يزل الخطر . . وهذا ما أعلنه أحد المستأجرين . . وهو ينظر الى أم غريغور واخته بلهجة غصبي (أرجو أن أعلن أنه بسبب من الأحوال الكريهة السائدة في هذا البيت والاسرة - وهنا بصق على الأرض في اختصار توكيدي - اني انتركهم في الحال . طبعاً ، أنا لن أدفع أي فلس هن الايام التي قضيتها هنا . على العكس ، سوف أفكر في إقامة دعوى ، عطل وفرض ضدكم ، مبنية على حجج من السير اقامة الدليل عليها . ص ٩٢) وهنا يتجلى الرعب جسدًا - فصوره غريغور ليست جميلة للنسابة بالنسبة لاهله فقط بل جميلة لهم الفئيل ، وما عليهم الا أن يتخلصوا منه وحاولوا الاستماع الى عزف الموسيقى التي تصدر عن - الكمان - من قبل اخته ، الا أن غريغور عكر عليهم الجو . . ان الموسيقى تريد أن تغلف على كل شيء ، ولكن غريغور - لم يسمع بذلك ، انه يريهم

ونشفق عليه - الا يجب أن نقول هنا - انه هو الانسان الحقيقي ، أما الآخرون فهم حقا المسوخون ؟ وموته ألا يمثل ادانة كاملة انسانية لكن ما حوله الذي فقد طابعه الانساني ؟

على ماذا اهتمد كالكافكا في ابداع روايته هذه ؟

هل يمكن أن نجرد الكاتب من أحداث عصره ، ونبعده عنها ، ونحكم على نتاجه ، انطلاقا من النص فقط ، أي عبر قراءة - ظاهرية ، دون الاستمالة بالمرتكزات الأساسية التي استند اليها الكاتب ، والاحاطة بكل الروافد التي شكلت خبر حياته ، والدراسة بها ، أن أي كاتب ، مهما كانت درجة ابداعه الفني ، لا يمكن أن نخلد أمامه ومساره ، الا بتحديد هويته ، التي شكلتها جملة من العوامل : الوراثية - التربية - العلاقات الاجتماعية . . . الخ - وكافكا - هو من أكثر الكتاب اثارة للفكر ، لغموض نتاجه ، ولكن لا يعني هذا الغموض أنه يريد بناء عالم - سراي - ليس له علاقة بعالمه الواقعي الذي عاش أزمانه وصراعاته وتناقضاته وتأثير بشاراته وأي تأثير ، ولقد تحدثنا عن ذلك في صفحات سابقة . . . وهنا نستطيع تحديد بعض السمات الابداعية في روايته - المسوخ - بربطها بالواقع الفعلي الذي عاشه كافكا ، وقد حددنا بعض المعالم والصفات لزمن ميلادها ، لقد أعلن - كافكا - أكثر من مرة أنه لا يستطيع أن يحدد كل ما يريد تحديده ، وأن يفصح عن كل ما يرد افصاحه ، وأن يعبر عن كل ما يرسم على ساحة ذهنه ، انطلاقا من معاناته الحثيفة ابتداء من وجوده في بيت أبيه الشرقي وجنسيته وعلاقاته مع الآخرين . . . لقد اعتبر أن ما يكتبه واجب عليه القيام به . . . انه تفويض وطبيعي تملي على العلي البتروس مع أن أحدا لم يكلفه به . وأنا لا أعيش الا في هذا التناقض كما

صورته ، حتى يقلعهم ، أنه يريد أن يقول لهم الحقيقة ، حقيقة الواقع المر السلي يعيشونه ، ولكنهم يرفضون الاتصال معه . . . لقد أصبح غريبا عنهم ، وصاهم يريدون التخلص منه ، ولكن كيف يمكن التخلص منه ، وقد انعدمت كل صلة بينه وبينهم . وهنا لا بد أن أشير الى نقطة هامة جدا تتعلق بفرغور - انه يرى كل ما يجري في البيت ، ويحي ما يدور فيه . . . ويريد أن يفهمهم ، ولكنهم لا يفهمونه ، لان الاغتراب الرهيب هو الحد الفاصل بينهم ولان واقع الذي أصبح يميحه ، يختلف كلياً عن واقعهم الذي لا يميحه . انها لن يتطاهرا ولا يملك ذلك - قال الأب (لو كان في مسوره أن يفهمنا إذن لكان من الجائز أن نتوصل معه الى اتفاقية ما . أما وإحلال كيا هي الآن . . . فصاحت أخت فرغور : يجب أن يلعب هذا هو الحل الوحيد يا أبي . يجب أن نحاول التخلص من الفكرة القائلة ان هذا هو غريغور . ص ٩٥) اذا وصل الأمر معهم الى حد أنهم لا يصدقون انه هو ، لأنهم يرفضون الحقيقة التي تخالف واقعهم ، ولذا فهم لا يطغرونه ويجب القضاء عليه . . ان غريغور كان يحاول افهام أسرته حقيقة وحقيقتهم ، وكم كان يتعذب ، وهي تتعجبه وتتعذب بالمقابل ، وعجز عليه ذلك وهو يزداد ترجعا (وكان يفكر في أسرته بحنان وحسب . وكانت الفكرة القائلة بأن عليه أن يتوارى فكرة تعلق بها أكثر من تعلق أخته نفسها ، لو كان ذلك ممكنا . ص ٩٨) انه هو الذي يريد أن يتخلص منهم ، لكي يريحهم . . . لقد تم ذلك في لحظات الليل الأخيرة - الساعة الثالثة صباحا - (ثم غاص رأسه ، بطوئه ، الى أرض الفرقة ، وانطلقت من مخربه آخر زفرة من أنفاسه الواحدة . ص ٩٩) وهنا يزول الكابوس ، وترتفع الأسرة (ولعل السيد ساسا : حسن والان) فترفع الشكر الى الله . (ص ١٠١) لقد تم ما أرادوا ، ونحن نتابع حركاته ، حتى آخر زفرة من زفراته ،

غاييا . . والعامل سيبقى عاملا ولا توجد طريق أخرى لتجاوز ذلك ، وهكذا شأن الموظف البسيط (والرئيس) وكبير الموظفين . . . أي ان تحديد مكانة الفرد في معظم الاحيان يأتي سابقا على مجيء الفرد الى الوجود . ان في عالم « الملكية » هذا ، يكون كل شيء مسجلا بدقة ، كل انسان محصورا الى الابد في الحدود المرسومة له ، وسواء كان هذا الانسان مالكا او قنا او موظفا فان كل محاولة لتجريد من اجل نقل علامات الحدود في امكانها تعتبر عملا هداما بشير الرمية والغضب^(٩١) . وهكذا كان شأن غريغور سامسا - المسكين الذي دفع حياته ثمنا لتمرده على ما لا يريد ، وعلى المجتمع الذي اراد ان يعمل ويفكر لا كما يريد هو ، وانما كما يريده الآخرون - كالرئيس وكبير الموظفين - وحتى الاب والام والاخت والمستأجرين ، ولم يجد الآخرون الراحة الا برحيله من عالمهم . . انه عالم لا يجد فيه المرء متنفسا وقتنا يرى من خلالها العالم الذي يرغب فيه بحرية دون ضغوط خارجية او داخلية . . ان كل رواية تمهد رؤية من رؤى الكاتب الايديولوجية ، وتنقل البنا جزءا من معاناته وحياته ، فهو قبل كل شيء مواطن ككل من مجيأ مهم يتأثر ويؤثر ، وتأتي عملية الكتابة في لحظة المواجهة . . في - المسخ - نرى المجتمع الذي حدد لكل افرادهم امكانهم دون ارادتهم طبعا - طبعا - الاعلون هم الذين فعلوا ذلك كالرئيس ومن يعادله - حيث نرى ايضا الانسان مقيدا بوظيفة ، وفي حال اعلان نفوره منها ، يكون دليلا على رفضه على كل من أوجدناه وحدد مكانه ، وعلامة على رفضه لكل القوانين التي رسمت له وظيفته ورؤاه وهذا يعني انه عنصر خطر ، ولا بد من اقصائه حتى الموت . . في المسخ

لن نستطيع أن نحيا الا به ، وذلك لاني ككل انسان آخر لن أموت الا من خلال الحياة » (٩٠) هذا التناقض بين عالمه الفعلي المعاشي الذي يسيطر عليه ككايوس لا يجد فكاهة منه وعالمه الفكري الذي يستجده به ، ويحاول عبره إيجاد متانس ، لتحسين شخصيته والتعبير عنها في محاولة بائسة للتغلب على الكايوس ، الذي لم يتخل عنه حتى آخر زفرة من زفراته ، أدى الى خلق كلمة يتزاحم فيها الواقع مع الخيال . . فالواقع مر وقاس ، والخيال طامح متحد يريد التحليق فوق فغ الواقع . . صحيح أن الواقع المر انتصر على خياله وعلى ما يريد ، وبذلك جعل شخصياته تعيش أزمانها النفسية الخاصة ، وتعالى حرويا داخلية مستمرة وكانها تقدر لا مفر منه حتى النهاية . . ولكن هذه القدرة في الواقع ، تقابلها سخافة مرة من الكاتب بانها ليست وضعا مستمرا خالدا او صفة لازمة للوجود الانساني ، وانما حالة ثابتة اوجدتها قوى اجتماعية ذات مصالح طبقية محددة - ابن المساح - المحاط بالافتراق في - القلعة - والسيد - ك - النهم - المخرب عن كل ما حوله في - القضية - وكارل روسمان في امريكا - مغترب بوجوده في متهافتات يحاول التخلص منها - وكذلك شأن الحيوان الصغير في - الحجر - وشأن المسخ - شأن غريغور سامسا - الذي يتخذ وضعا معينا - هو مسوخته ، ونقل كل ما يتعلق بوضعه - بل بافتراضه اليها . . في مجتمع لا يستطيع الفرد ان يغير مكانه ، لان ذلك يعد اجراما ما بصله اجرام . . . فالبرجوازي هو برجوازي - وليس ثمة داع - للرخص وراء الاسطة التي تطالب بالسبب ، عدا عن ان الرخص وراء الاجوبة التي تبحث عن الحقيقة ، يجلب الدمار لصاحبه - كما حدث للكلب الجريء - في مخيمات كلب الذي دفع ثمن جراته

(٩٠) كتابها : برديات خاصة - ص ٧٢٢ - للآ من واقية بلا ضلال - ص ١٦٦ .

(٩١) غاريو ، روجيه واقية بلا ضلال - ص ١٧٣ .

انسان زمنه ومجتمعه ، واستطاع ان يسدح في طريقته هذه . . . وكما يقول - الفريد جاري - مجسدا نفسية الرأسمالي (متى اخذت كل الفلوس فسألتك الناس جميعا)^(٩٣) - وكافكا - يريد ان يقول (متى رفضت قوانين مجتمعتك الرأسمالي فسوف تجد من يقتلك) وهذه هي حالة - سامسا -

ما هي الاسئلة الاستفهامية التي تثيرها المسخ ؟

اذا كان - كافكا - هو القاتل في يومياته (ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بان نعرف بان هو الشيء الذي يحرقنا عنه)^(٩٤) وهو القاتل ايضا (وكل هذه الرموز لا تعني في واقع الامر الا انه لا يمكن ادراك ما يستحيل ادراكه)^(٩٥) وكأنه يريد تحديد موقفه من الحياة ، وكأنها في ذاته شيء *L'objeten soi* لا يمكن الوصول اليه ، ويلوح بجوهره ، الا انه يقول في (خطابات الى ميلينا) : احاول دائما ان اوصل شيئا غير قابل للتوصيل وان اشرح دائما ما يستعصي شرحه)^(٩٦) وهو القاتل ايضا . الايمان يعني تحرير الجانب الخالد في نفوسنا او بلغة اكبر : التحرر اي ان نكون خالدين او بعبارة ادق ان تكون^(٩٧) وما يريد ان يطرحه هو فيها يتعلق بالانسان وتجربته من كل يقيق حركته الداخلية ، ويدمر جوهره الانساني . اي انه في لحظات اليأس الطاعني يجد نفسه اميرا لا يستطيع الخلاص من اسره ،

- يبدلنا احيانا - كافكا - بالذات - وقد اصبح - غريغور - سامسا - وهو محاصر بالشعائر والطقوس والتعاليم التوراتية ، وأوامر الاب القاسية - ربما كان الرئيس - هو الاب بالذات ، وكذلك علاقاته مع الآخرين ، لم تكن هادئة طبيعية ، ولم يكن راضيا عن مجتمعه منفردا . . . لم يكتب في يومياته اميش غريبا اكثر من الغرياء انفسهم ؟ وهذا يحدد سلوكه ورؤيته الى الحياة من حوله . . . وربما كان - غريغور سامسا - يعني كل اولئك الذين يرفضون العالم الذي يضمهم بقسوة ، ويطلبهم بتنفيذ مهامهم رغم رفضهم لها . . . وربما كان - الرئيس - بالذات صورة للاله اليهودي - سيوه - الذي لا يعرف الا البطش والعنف ، وكان كبير الموظفين موكله والمفوض باسمه - وكان - غريغور سامسا - مخلوقه الذي يتمرّد على بطش مولاه الاعلى - أي ان الاغتراب هنا هو اغتراب بين الاله . . الرب والانسان الذي يحتل مرتبة دنيوية . . اي ان رواية المسخ بإمكانها ان تأخذ وتخص تفسيرات عدة تتعلق بصور عديدة للاغتراب ، ولكن التفسير الأكثر عقلانية هو التفسير المرتبط باغتراب الانسان العادي الذي لا يملك الا قوة عمله ، في مجتمع رأسمالي ، تواجهه ضغوط خارجية مستمرة ، ويجرد اخروجه عن قوانين هذا المجتمع ، يعني موقعه بالذات . . لقد كتب - رينه بويوسيف ان اجمل مهمة محدثة تقدم للروائي هي ان يصور اناس زمنه)^(٩٨) - ولقد حاول كافكا - بطريقته - للامثلة - ان يتحدث عن

(٩٣) نقلاً عن تاريخ الرواية الحديثة - ص ٢٥٢ .

(٩٤) نقلاً عن - الانسان المتروك - ص ١١٩ .

(٩٥) كافكا : يوميات خاصة - ص ٣٩٠ - نقلاً عن واقعية بلا ضلّال - ص ١٨٥ .

(٩٦) كافكا - عيد الرموز - ل - سور الصين - ص ١٣٠ - نقلاً عن واقعية بلا ضلّال - ص ٣١٥ .

(٩٧) خطابات الى ميلينا - ص ٢٥٠ - نقلاً عن واقعية بلا ضلّال - ص ١٤٦ .

(٩٨) نقلاً عن - واقعية بلا ضلّال - ص ١٩١ .

المستأجرون وهم يستمعون الى الموسيقى التي تصدر من كمان - غيت - اخته - كل هذه المواقف تتحرك بصورة هزلية ، تضحك ونحن نقرأ عنها ، ونبتخيلها بنفس الوقت ولكن في نفس اللحظة يصعد الغضب والقهر والأسى ، فتصبح اسرى معاناة رهيبه ، اي ان الضحك هو في نفس الوقت سخرية والسخرية نقد والتفند مر ، والمرارة توليد الكراهية لكل ما يهبط - بساسا - لقد كان عالم - كافكا - يعيش تناقضات جمة تشمل من تبسم ما تشمل : قسوة الاب وبمرد الابن - هيمنة الشعائر اليهودية ، ورغبة كافكا في رفضها ، العزلة المقروضة عليه ومحاوله اختراقها . . ولقد كان - عصر سكان - يعيش صراعات جمة : هيمنة الشركات والبنوك والمؤسسات الحكومية ، التي يملكها افراد معدودون على الاصابع ، ووجود جيش من العاطلين عن العمل ، او المشوهين نتيجة خضوعهم للقوانين الحديدية ، وعناصر تحاول رفضها . .

ولقد كان - منظور - كافكا متعدد الصور - قد نجد فيه - اليهودي قلبا وقالبا ، وهو يتحدث عن عالم اليهود واله اليهود ، وشعائر اليهود . كما في قصصه - تحريات كلب - او شعب القثران - او بنات آوى وهراب - وقد نجد فيه صاحب رؤى او - تشنجات - اشتراكية ثورية - كما في - المسخ - حيث - يرفض - ساسا - عالمه . . ونجد فيه - المتشائم الشوبوي حيث يرى كل شيء سوادا ، وليس ثمة أمل وراء هذا السواد ، وقد نجد فيه - كاتب وجوديا يرى في العالم - القلق والسأم والموت يتربص بالانسان ، والخوف والرعب واللاجدوى وعبثية الحياة ، المسخ - مثلا ايضا ، وقد نجد فيه - كاتب انساني - يرفض الظلم واللا مساواة ، وغياب العدالة ، ويدعو الى الامن والنظام ، وهذا يظهر في ثبات معظم اعماله ، حين تقييما - كيا - في - تحريات كلب - مثلا . . . ولكن لا نستطيع - التأكيد على نقطة من هذه

فيعمي بصره ويفقد بصيرته ، وفي لحظات اخرى حين يأتيه الاحل الانساني يحطم قيوده ، ويحاول اكتشاف حقيقة العالم الخارجي وبالضبط الوصول الى لب - الشيء في ذاته - وفي - المسخ - تطرح عدة اسئلة نفسها ، تتعلق بكافكا ويعصر كافكا وينظور كافكا : هل طبيعة حياة كافكا - المحقة هي التي اثرت فيه ، ودفعته الى خلق عوالم كابوسية . . انه منزول مفترب عن كل ما حوله ، ضعيف امام القوى الخارجية التي تقمع فيه كل حركة ؟ هل يرمي من وراء الرموز الكثيرة التي تحفل بها اعماله ، ومن بينها - المسخ - الى توجيه الادانة الى كل شيء ، حتى القوى الخارجية ؟ ام انه يريد من وراء هذه الرموز تكتيف اللغة وضجنا بالتوتر ، لاحداث تأثير فعال في نفس القاريء ، ولاكتسابه دفعه باتجاه ما يريد ؟ هل يريد حقا ادانة جهات لم يستطع ان يدينها علانية وبكل بساطة لانه يخشى عاقبة ما او هي اقوى منه ؟ كيف نحكم على فكر - كافكا - نتيجة تشييد مثل هذه العوالم الملهة والمعلقة ؟ ان - كافكا - في اسلوبه المعقد المذهل يريد ان يعطينا حقائق عدة دفعة واحدة ، وتشويه العوالم التي ينقلها من واقعه ، ووضع التناقض فيها ، ينتج من حقيقة واحدة هي : الواقع المعاش الذي خالفت الاشياء فيه حقيقتها فالمسوخ - هي قمة المواجهة والادانة في عالم الاستهلاك ، كل شيء له سعر محدد حتى الفهم - فساسا - يصرف كل شيء ، ويريد ان يعلم الاخرين بذلك ، ولكن هناك حدود فاصلة بينه وبينهم ابتداء - بالغرفة السجن - حيث طرح فيها ، وتم جردا من كل اثائها لانه لم يعد يرغب في العيش كما يعيش الآخرون في زيف وضلال ، وهو حين يحاول النزول من عل السري ، وحين يريد فتح أبواب نفسه الذي خلا من الانسان ، وتوجهه نحو امه ، وتفروها منه ، وحركات - كبير الموظفين - وزحف - ساسا - باتجاه الطعام ، وتمكيز جو المرح ، الذي عاشه

وتشخيص خوف وكارنتزاسكس - وقد يكون معقداً بحيث يلعب الخيال الدور الاكبر في عملية البناء الروائي ، ولكن حتى هذه الممارسة قد تكون ابداعية ، اذ تمتد في فضائها جلود الواقع أي ان الخيلة ترسم صوراً وأشكالاً ، وتستقي عناصر لا يهبط لها مثيلاً في واقعنا الحي ، ولكن هذه العناصر تساهم - نفسها - في اغناء الواقع ، وتدفع الانسان الى البحث عن معناها ، وإيجاد مرتكزات واقعية لها - ونفسهراً لرموزها . . وهكذا كان شأن - فاوست - لغوته - وأوليس - لجيمس جويس - والجليل السحري - لنوماس سان - والمسخ - لكاتبنا - كافكا - فأيجاد عناصر لا واقعية ودعجها مع عناصر واقعية في ابداع عمل روائي ، يساهم في اغناء هذا العمل ، ويضفي عليه سحراً . طبعاً ما نقوله هنا ليس تبريراً - لأعمال كافكا - ذات العوالم المليئة بالسرديب والدهاليز والمسخ والصور المرعبة ورائحة الموت والدم ، والخافلة بالقلق والياس والمثيرة للفتور أحياناً . . وإنما ما أريد ان أقوله هو : ان - كافكا - يعتقد حاله الفني بالرموز ، مشيداً إياه على أساس متين من خيالات خصبة ، لا يمكن لأي منا الوصول الى ما وصل اليه . . ولكن تحليلاً بسيطاً لهذه العناصر المتخيلة يوضح لنا قيمتها فهي ليست مجانبية ، وعلى سبيل اللعب ، واث الذعر في النفوس ، وكافكا يمتاز ويشتهر بهذه الصفة ، وربما ذهبنا الى حد القول ، انه يمارس سادية على أبطاله ، ولكن هذه السادية ليست - عيشة - وإنما فرغها واقع معين ، يتعلق بتجربته مع أسرته والعالم الخارجي ، انطلاقاً من جنسيته - كيهودي - ديني الإشارة الى ذلك . . فهو يرمي من وراء ذلك الى نقل كل ما يحس به ويراه في محيطه . . ان الرأسمالية تمارس صنوفاً من التعذيب والاضطهاد والأجرام ، لا مثيل لها ، بحيث ان خيال أي كاتب كان ، لا يستطيع ان يفسرها او يوضحها ، ان لم يكن مطلعاً عليها ومدركاً لها ، وعالمنا هذا ، وما يقوم به . .

النقاط المذكورة ، ولها كلها تجمع ، وتصب في قالب واحد - مبتكرة - كالكتاب -

حول المسخ حقيقة ام خيال

الكتابة مهنة شاقة ، ولا تثنى لأي انسان ممارستها ، فهي عملية ضخمة طويلة ، تلعب فيها المماناة ، والتفاعل مع العالم الخارجي دوراً كبيراً ، ويأتي الاحساس المرتبط بالفكر لجسد هذه التأثيرات في كلمات (شعراً أو نثراً) وحتى في لحظة تجسيد التأثيرات الخارجية في كلمات ، تنهض صعوبة كبرى ، في كيفية التجسيد ، او ما يمكن ان نسميه : (بالابداع الفني) اذ لا يعني ان يسطر الكاتب - القليل - كلماته فقط بمجرد حدوث تفاعل بينه وبين المحيط وإنما تصاحب هذا التفاعل عملية فرز وتقييم ، مغايرة لاختار الكاتب من صور خارجية تمت في داخله : مع الاحساس والوعي وما يرفض ؟ فلنكن يبدع لابد من مبادئ حية - صور ديناميكية - لا جامدة - أحجار في وادٍ مبعثرة - وإنما كروافد مائية يهددها مجرى موحداً في عملية الابداع ، وهذه التصانج لا تموت ، بل تثلث وتثخن بمكتفة تبقى ، هذا من جهة ومن جهة أخرى لا يمكن التغل الحرقي من الواقع ، فهذا عمل لا يمكن ان يتشكل فنا بكل معنى الكلمة . فمع تلقي التأثيرات الخارجية ، تنهض ملكة الخيلة - الى جانب الاحساس والسوي لتضيف الى التصانج المستقاة ، جواً خاصاً يتعلق بمسئ ابداع الكاتب ، ورؤيته الى الحياة ومدى علاقته ونوعيتها مع الآخرين . . أي يمكن آخر : لكل الرائي جلود تمدها الخيلة في ارض الواقع ، ولي كل عمل روائي نجسد ذلك . . ولكن الاختلاف بين عمل وآخر ، يكمن في طبيعة الخيال نفسه ، فقد يكون بسيطاً سهلاً ولكنه ليس في متناول كل كاتب ، فهذه صفة الكتاب للبدعيين - كما في أعمال - بلزاك - وديكنز - وشتابك وجوته - وغزول -

الأعمال - الحسن الحظ ولسوته - كثيرا ما يتحدث علينا أن نتجاهل كل انحراف طفيف في الصحة ، لأن العمل يحتاج الى من يعنى به . ص - ٢٠) من ناحية أخرى ... ان الموظف البسيط يظل مستغلا أبدا الدهر من قبل صاحب العمل - فسامسا - بحويه مجتمع لا يقدر الانسان الا من خلال ما يملك . وهو هو - كبير الموظفين - قادم اليه يسأله عن سبب تأخره ، انه يطالبه بأن يعمل ، والا فسوف يخسر وظيفته ، ومن جهة أخرى سوف يتحكم في مصير أسرته أيضا . وهنا نستطيع القول ان العامل في المجتمع الرأسمالي يواجه في كل لحظة أمرا بطرده ، وفصله من وظيفته ، وفوق ذلك فهو طوال حياته مدين لأن دخله لا يكتفيه - بسبب استغلاله من قبل رب العمل ... ولهذا فعليه أن يخضع لكافة أوامره مهما كانت درجة قسوتها ... والا لم يعد له محل من الوجود في مجتمعه ولن يبقى مواطنا - سامسا - في غرفته مقرب عن الآخرين - وهذا يعني دلالة عموده على مشوحيه ، وهذه الحالة تسمح لكثير الموظفين بالدشول ، لأنه مهدد بأن يخسر وظيفته ، ولأن كبير الموظفين سيشرع في مطالبة والديه بالديون القديمة^{٢١} ورغم توسلاته الى كبير الموظفين ، بأنه يعاني من ألم ، وعليه أن يبلغ الرئيس ، بأنه سوف يحمل ، وعليه أن يراف بوالديه ... قال ذلك بعد أن فكر كيف ستكون حالتهم بعد فصله من عمله ... ولكنه تغير كليا حين أصبح مسخا . هل فهمت كلمة من هذا ؟ كذلك كان كبير الموظفين يتسامح : لا ريب في أنه ليس من المعقول أن يحاول خداعنا ص ٢٥) وفي مكان آخر من نفس الصفحة ... ان ذلك لم يكن صوتا بشريا ، ويصل الاغتراب قمته بين - سامسا - وكبير الموظفين ، حين يناول - كافكا - أن يجبرنا أن العامل كينها كانت مهنته في المجتمع الرأسمالي عليه أن يتلق من هم أكبر مرتبة منه ، حتى يفرض مكانه ، حين حدوث أقل مصيبة -

كافكا - من نقل نماذج مرعبة يعاونه غيلته المحلقة من الواقع اليه يريد التأكيد على حقيقة واحدة الا وهي أن المجتمع الرأسمالي لا يستطيع الانسان أن يعيش فيه ، ويحتفظ باتساقه ... انظروا هذه هي آثاره عليه . الكلب الذي يسخر منه الآخرون ، ولا يردون على اجوبته ، ويكتفون بالصمت والغضب على اسئلته في - تجربات كلب - والحيوان الصغير - الذي لا يجد الامان والطمانية فيه في - الحجر - والغابيط الذي لم يتحمل العيش في مجتمعه لانه مجرد من كل قيمة في مستوطنة العقاب - والاجرام الذي ينضج من جسم الرأسمالية الشوكي ، ويولد الدماء والحرائق ، ويخلق الموت في كل مكان يساعد على تلك ، ومع من يريد كيا في - بنات أوى وعرب - وعملية تشويه الانسان الذي يقول - لا - لمؤسسته الطاغية في - المسخ - ما نريد ان نصل اليه هو : ان المسخ - صورة متخيلة ، نابعة من واقع معين - وهذه هي الحقيقة ... نعم في واقعنا الي - لا توجد مسوخ - ولكن حين تغفل في اعماق الناس ، نجد الكثيرين - مسوخا ... والمجتمع الرأسمالي ثر ومشهور بهذه السوخ ... وهوما نستنتجه من - مسخ - كافكا .

كيف يمكن تحديد الاغتراب ؟

ان - سامسا - يعاني اغترابا من كل الجهات - وهذا هو سبب اعلااته المتعدد ، على من حوله ... الرئيس - الذي ينظر الى المتخضعين من حل - وما هو كبير الموظفين - يسأل عائلته : لماذا تأخر سامسا - أنه شكليا يظهر نفسه بمظهر المهتم بموظفي المؤسسة ولكنه في أعماقه عكس ذلك - انه لا يهتم سوى بالعمل - فهو لم يحمى يسأل عن حالة ... سمسسا - وانما عن تأخره ... فالعمل أهم من كل شيء ... وهذه أهم صفة من صفات - المجتمع الرأسمالي (اننا نحن رجال

الوالد لم يأبه به ، وخاصة بعد فرار كبير الموظفين ، بل حاول - بنفاد صبر - دعه ، لاجباره على الرجوع الى غرفته ، لقد كان واعيا لكل شيء ، لكنهم هم لم يفهموه وهذا اللاتفاهم المزعج ، ولم يحرق بسهولة على الالتفات والتوجه نحو غرفته ، (ولي كل لحظة كان من الجائز ان تنقش العصا التي في يد أبيه بضربة قاضية على ظهره أو على رأسه . ص ٣٦) انه لا يريد بهم شرأ أو ضررا ، كان من اللازم أن يتحدث ما حدث ، أن يصححو - غريغور - سامسا - من واقعه اللتن ويعلم الآخرين بذلك ، لكنهم فقدوا مفاتيح الصحو والوعي . . . ان اختراجه لم يعد يطلق ، لقد فقد كل ذرة من إنسانيته ، وما تشوّهه الا تعبير عن خضوعه لعالَم لا عقلاني ، استطاع - كافكا - أن يظهر لنا آثاره الضارة والمزعجة ، حين حول بعله الى مسخ - نتيجة امتصاصه من قبل الرئيس - لقد قال في ذات نفسه بعد فرار كبير الموظفين ، وعلان الأب لقبضته عليه (أي حيلة هادئة كانت أسرنا نحياها ص ٤١) ان هذه العبارة التي تدنل في اطار الماضي توضح جو أسرته ، ولكن حين فقد كل قيمة من قيمة الانسانية ، أي بمعنى آخر حين أصبح مغتربا من كل شيء تغير كل شيء ، وبقي هكذا حتى أصبح في طيات العدم ، وعاد كل شيء الى ما هو عليه سابقا . . . ان رواية - المسخ - هي رواية الاغتراب . . . الاغتراب الذي يغتره المجتمع الرأسمالي . . . غريغور - التاجر البسيط في مؤسسة تمثل مجتمعا بأكمله لم يكن الا معادلا للمال - في لحظة ما يعني أنه لا شيء - عبارة عن مسخ - وهو موت من الجوع . ان الجوع يرمز هنا الى نفوره من كل ما يرتبط بالمؤسسة ومنتجاتها ، وقرده عليها - وموته يعني هروبه من عالم المؤسسة - هو لكي يرتاح من عذاباته التي تسببها له هيمنة المؤسسة الرأسمالية ، وهنا هو الرابع ، انه يموت - نيا - لكي يسترجع إنسانيته ، ويحضر مؤسسته بأكملها بكل موظفيها والمربطون بها ،

له . . . بل التعلق . . . صفة أساسية من صفات المجتمع الرأسمالي . . . لنلتق فيها بقوله - سامسا - لكبير الموظفين وقد رأيت أن المناسب ، ايراد ما قاله أساسيا رغم طولته نسبيا : أنا عازم في اخلاص على خادمة الرئيس ، وأنت تعرف ذلك معرفة جيدة جدا ، والى هذا يتعين علي أن أكتل الرزق لأبوي ولأختي . أنا أعاني همة خطيرة ، ولكنني سوف أتغلب عليها ، لاأزد وضحي سوءا على سوء . انتصرتي في المؤسسة . المرحلون التجاريون ليسوا شعبيين هنا ، أنا أعرف ذلك . . . القوم يحسبون ان هؤلاء المرحلون يكسبون أكياسا من المال ، ويقضون وقتا طويلا ليس غير . تعامل ليس ثمة سبب خاص لاهادة النظر فيه . أما أنت ، يا سيدي ، فان لك نظرة في الأشياء أكثر حصانة من نظرات سائر رجال الشركة . أجل ، ذهني أقول لك ، يبي وبينك ، ان نظرتك أكثر حصافة من نظرة الرئيس نفسه ، الذي يميز لاحكامه - بوصفه صاحب الشركة - ان تجرح في يسر ضده واحد من مستخدميه ص ٣١) لكن التضاهم لم يعد موجودا بينه وبين كبير الموظفين وغيره ، لأنه منذ اعلانه ترك عالمهم ، أصبح مغتربا عنهم ، وكذلك قد أصبحوا ، غرابا عنه . . . بل ان ما تفوه به - سامسا - أدخل كبير الموظفين ، وابتعد عنه (وما أن وجد نفسه في الرواق حتى بسط ذراعه اليمنى ، أمامه ، نحو السلم وكأنها كانت ثمة قوة خارقة تنتظر أن تنقله . ص ٣٢) اذا الاغتراب لا يتعلق هنا فقط بعدم التضاهم ، بل بالنفور والكراهية . . . ان كل أنواع الاغتراب مصاب بها - غريغور - سامسا المسخ - الجنون والتشوّه والغربة والبله . . . بل بات مصدر لعدو بالنسبة لآسرته . . فامه تنفر من منظره وأبوه يركله ولا يطيع رؤيته ، وأخته تطالب أبويها بالتخلص منه ، والمشتاجرون يطالبونهم بكل الأضرار التي سببها - غريغور - لقد حاول أن يفهم أباه بما حصل له ، لكن

ما دامت هي تمارس التشويه والتدمير للقيم الانسانية ، وهم لكي يرتاحوا من - مسوغته - وقرره - ويفرقوا في لامقوليتهم وعالمهم الثثن ، ويغضوا باستمرار هيمنة المؤسسة - وهم هنا خامسرون - انها حياة الفريزة فقط . . . نعم ان - كافكا - يظهر لنا بطله وحيدا متزلا عن الآخرين ، مواجهها لهم ، معبرا لهم عن كرهه لعالمهم في معظم اعماله ، وهذه النقطة ترتبط بحياته الى حد بعيد ، ويؤسه ويأسه من كل ما يحيط به . .

واذا كان - كلام - (شيرينا) صحيحا فيما يتعلق بوضع الانسان في نتائج كافكا وهو (أن الانسان يبرز من خلال مؤلفات كافكا كشيء وكعادة في ارادة لا يمكن ادراكها أو فهمها لشيء - شامل ما - والانسان في مؤلفاته لا ينشط ولا يفعل بل « يفعل » به ويحرك^(٩٨) وهو ما نوافق عليه ، ولكن قد نجد العذر لذلك . . . انطلاقا من حياة كافكا - الخاصة المليئة بالاضغوط المتنوعة ، مما أدى ذلك الى تعميته عن رؤية كل ما يحيط به بشكل واضح ، لقد اعتبر كل شيء خاضعا لقانون صارم لا فكك منه - وكان الانسان في عائله وفي منظوره مفيد ، وكما الحيوان المفيد بفرزته والطبيعة بقانون الجاذبية ، وهكذا الانسان مفيد بقوى اجتماعية قادرة على سبحه ، وهي نفسها نابعة من هيمنة - المؤسسة الرأسمالية - ولم ير أبعد من ذلك ، وبأنها تمثل مرحلة معينة وليست خاتمة ، فكما أوجدت نفسها سوف تنهار بنفسها . . . لقد أعلن انطلاقا من تجربته ، وحياته القاسية من سلطة المصالح الرأسمالية وأصابعها الخفية في أكثر من مكان (أعتقد أن عصبة الأمم ليست سوى قناع لأرض جديدة للمعركة ، فلحرب مستمرة ولكنها

تستخدم حاليا وسائل أخرى . لقد أحلوا مصارف التجار محل الفرق العسكرية . واستقرت الطاقة التضاللية للمال في مكان الطاقة الحربية الكامنة في الصناعات . وعصبة الأمم ليست عصبة للشعوب بل مراكز للمناورات والتضاليل بين مختلف المصالح^(٩٩) انه يملك هنا بعد نظر ، ولكنه لم يكن مبصرا للقوى الأخرى التي تنهض في وجه هذه المصالح الرأسمالية ، وهي تمثل نقطة الشعوب عبة السلام . . . لقد كان مترددا متذبذبا طوال حياته بين التضاليل والتضاليم (ان الإشارة الأولى لبداية المعرفة هي الرغبة في الموت . فعلة الحياة لا تحتمل ، والحياة الأخرى ليست في متناول يدنا ، ولذا فانتنا لا نخجل من رغبتنا في الموت . . .)^(١٠٠) ان صورة - المسخ - تشبه في بعض نواحيها - وعيها للقوى اللاعقلانية في المجتمع تشبه حياة كافكا . . . باختصار ان الاغتراب شامل ، يتغلغل في كل ثنايا - المسخ . . . وهو يدعونا الى أن نعلم ذلك ، ما دام الآخرون لا يفهمونه ، يدعونا الى فهمه والدراسة بأسباب مسوغته - قبل أن يسلّموه الى - صندوق القمامة . '

- كيف يمكن الحكم على المسخ الكافكاوي ؟

لغة سؤال أساسي يواجهنا ، يتعلق بـ - المسخ - ألا وهو : ما هي القيمة الواقعية التي يمكن أن نعطيهها لعمل - كافكا - هذا ؟ لقد حاول - كافكا - أن ينقل اليها حقائق كثيرة ، تتعلق بمصره من خلال - مسخه - غريغور - سامسا - بعبارة أخرى : حاول أن يعطينا

(٩٨) شيرينا في : الاغتراب والألم للمعاصر - في دراسات في الأدب والمسرح - ص ٣٠ .

(٩٩) يترافق : أحاديث مع كافكا - ص ١١٧ - نقلاً من - واقعية بلا خيال - ص ١٩٥ .

(١٠٠) كافكا : مقالات حول الحياة والألم والأمل - ص ٣٨ - نقلاً من واقعية بلا خيال - ص ١٩٢ .

ومثالا حل ذلك - المسخ - ولكن ما يمتاز به - كافكا - عن هؤلاء ، هو تصويره الدقيق للطابع القنوي للمصق على جبين الانسان في المجتمع الرأسمالي ، وتفصيله الموت لأبطاله حل حياة مزيفة ، ولهذا لا نرى في - كافكا - جزعه من الموت *Horreur de Mourir* - كما نرى هذه لدى كتاب الوجودية بل نرى بالعكس ، غيره حل الحياة *Jalousie de vivre* ونمسه بها . . . وأحالاته الموت لعظم أبطاله ، هو تعبير عن سخطه تجاه ما يجري من تشويه وتدمير للحياة . الواقعية اذا لبطلة في - المسخ - ربما كان يعاني من - حالة حصار *LEtat de siege* - وهي مولود رأسمالي ، وما موته الا تعبير عن احتجاجه على هذه الحالة ورفضه للحياة المقروضة في لون معين - عليه أن يعيشها وربما وجدنا فيه صفة أساسية من صفات الانسان المترد *L'Homme Revolte* . . فهو يقول - لا - لكل من يريد مصادرة حريته - حل حد زعم - البير كامو - ولكنه هنا لا يقول - لا - علانية وإنما يربنا من خلال معاناته وحتى نهايته أنه يستخدم - لا - طويلا - في فضح من حاول تسويسه في تلك المعاناة . . . وختاما نستطيع أن نقول ما يلي :

١ - غريغور - سامسا - لا يمثل فردا معينا مجردا من كل زمان ومكان وإنما فردا نموذجيا يعيش في زمان ومكان معينين . . . هو زمان مطروح نجم الرأسمالية الى حد كبير - ومكان هيمنة المؤسسات الرأسمالية وافتراسها لكل القوى الانسانية ، دون رحمة .

٢ - لا يمثل - غريغور سامسا - صورة للانسان الوجودي المحاصر بالقلق . . . فالوجودية تميم - أما غريغور - سامسا - فهو نموذج - وتجديد - يتعلق بمجتمع محدد - أشرنا اليه أعلاه .

صورة شاملة عن الاغتراب الذي يعيشه انسان عصره : سامسا - مغترب عن كل شيء ، ولكنه فتح ثغرة في حصار اغترابه لحظة استرداده لوعيه ، ومن هذه الثغرة تغلغلنا الى عوالم الآخرين ، واشكال اغترابهم : أسرته - المشتربة عن كل ما يتعلق بموالمها الداخلية والخاصية . . . كبير الموظفين التابع للرئيس - أي المغترب عن ذاته ، لأنها ليست ملكه ، بل لرئيسه ، الرئيس المغترب عن الجميع بسبب حالة النشور والكراهية الموجودة بينه وبينهم . . . لقد كتب كامو في كتابه الصيف *LEla* (اليأس الحقيقي معناه الموت . . . أو القبر . . . أو الهوة السحيقة سالما من قرار)^(١٠١) واليأس لديه مدفون في قلب الحياة ، فليس ثمة جدوى فيها . . . وروايته الطاهر *lapeste* تعبر عن الشر الكامن في العالم والتي لا يمكن اقتلاع جذوره ، وكذلك رواية - هرميلن فليل - موي ديك *Moby Dick* تصوير للصراع القائم بين الانسان والطبيعة ، ولي مواجهته للشر وكذلك رواية - سارتر - الغنيان *Lanausee* تصوير للقلق الكامن في نفس الانسان ، نتيجة للاحباطات التي تصيبه ، ولكن هذا يظهر نتيجة قراءة هابرة لهذه الروايات التي ذكرناها - أما القراءة المعقدة ، فتكشف لنا أسسها الواقعية التي تقوم عليها . . . فورا الشر الكامن في العالم ، والمحقق فوقه ، والقلق الانساني ، تكمن مرتكزات وجبهة لكل ما ذكرناه أي هيمنة المؤسسات الرأسمالية وتشويهها لحرية الانسان ، الصفة الأساسية لاعتباره مسؤولا عما يقوم به ، ومحاصره بالواجبات التي لم تعد واجبات ، بل أوامر في صيغة (افعل هذا) أو ذلك لا كما ترغب ، بل كما يرغب الآخرون أصحاب هذه المؤسسات . . .) وربما وجدنا جلورا مشابهة لذلك في أعمال - كافكا -

(١٠١) نقل من - جون كرويكوك : البير كامو وأشباه القصة - ترجمة - جلال المشري - منشورات الوطن العربي - دون تاريخ - ص ١٩ .

- ٣ - يعكس - غريغور سامسا - جزءاً من حياة - مبتكرة - كافكا - بما يتعرض له من قمع وحصار وضغوط وتعنيف ويعطي تفسيراً لما كان يرمي إليه - الكاتب - من رفضه - لمجتمعه - بمؤسساته الكابوسية .
- ٤ - يقدم - كافكا - من خلال - روايته - بانوراما كاملة - حول لا عقلانية المجتمع الرأسمالي ، والحدود الفاصلة بصورة قسرية بين فرد وآخر ، والتي لا يمكن تجاوزها .
- ٥ - كافكا - في روايته لا يدمر - العالم المعنوي من حوله - من خلال - غريغور سامسا - ليبيئ علماً آخر - وإنما يدمر فقط ، ولم يكن يمتلك رؤية نفذة ليحدد العالم البديل . .
- ٦ - كافكا - من خلال بطله - ينقد - الذين سببوا له هذه المصيبة بصورة لأذعة ، أنه يحارس - ضدية تجاههم - أما مع من يكون - تحليدا فهذا مالا يظهره . .
- ٧ - يظهر لنا - كافكا - أن العالم الذي يسيطر - بغريغور سامسا - نثن ولا واقعي ولا يمكن أن يستمر ، ولهذا فهو يشرنا بسقوطه لا محالة ، ما دام لا يدرك بذور فناءه .
- ٨ - المسح - رواية انسانية - تمسك وتؤرخ لحياة الإنسان في مرحلة معينة وأسباب تشوهه أي ما يمكن أن نقوله عن كافكا - هو : أنه كاتب انساني يكره الظلم والاضطهاد وأن - الاستغلال ، غالباً ما يؤدي إلى اختراب يدمر كل القيم الانسانية . أليس من الواجب إذا الترحيب بهذا الكاتب الانسان ؟



إنه لما يثير الكتابة في نفوس السالكين خيال هذه المدينة العظيمة^(١) ، أو المسافرين في الريف ، أن يجلدوا الشوارع والطرق ، ومدخل العيش والاكتاش ، تمنع بأنث يتسولن وقد جردن في أعقابن ثلاثة . . أربعة . . . أو ستة أطفال ، جميعهم يرتدون أسعالا بالية ، ويلحون في طلب الصدقة من كل عابر . وبدلا من البحث عن طريقة شريفة للعيش نجد تلك الأمهات أنفسهن وقد اضطرن الى قضاء الوقت كله سعيا وراء إطعام أطفالهن البؤساء . وعندما يشب هؤلاء الأطفال يصبحون لصوصا لعلم وجود عمل لهم أو يضادرون بلادهم الغالية ليقاتلوا في صفوف المطالب بالعرش في اسبانيا^(٢) ، أو يبيعون أنفسهم لتجار الرقيق في جزر الباربادوس^(٣) .

وأنا اعتقد أن أحدا لا يخالفني الرأي في أن العدد الهائل من الأطفال على سواحد الأمهات وصل ظهرهن ، أو في أعقابن (ولي كثير من الأحيان في أعقاب آباءهم) هؤلاء الأطفال ليمتلون ضررا بليغا تنالهم بسببه حالة البلاد سوءا . ولهذا فإن من يجد وسيلة حليلة ، وطريقة رخيصة وسهلة ، لكي يصبح هؤلاء الأطفال أعضاء نافعين في المجتمع ، فهو يستحق الكثير من الثناء ، بل أنه لجدير بأن يشيد له تمثال بوصفه منقذ الأمة .

وغرضي من وراء هذا المشروع ليس مقصودا بحال من الأحوال على أطفال أولئك الذين يمتنون التسول .

جوناثان سوينف

وصورة العقل المجنون

في

اقتراح متواضع

للمحلوله دون أن يصبح أطفال الفقراء في إيرلندا عينا على ذويهم ولجعلهم أعضاء نافعين في المجتمع ،

ترجمة وفيلسوف أسيرة محسن فورية

مدرسة بقسم اللغة الانجليزية

كلية الآداب جامعة الاسكندرية

يعد جوناثان سوينف Jonathan Swift (١٦٦٧ - ١٧٤٥) واحدا من أعظم الكتاب الساخرين في القرن الثامن عشر إن لم يكن من أعظمهم في كل العصور . وقد قدح الاقتراح متواضع ، والذي نشر في عام ١٧٢٩ ، يعتبر مثالا حيا للغمز الساخر على التصور السافر ، وعلى استخدام السخرية ليس فقط لفضح وجهة نظر ، بطريقة قوية وعاظلة بل أيضا كسلاح عاجم به الظلم الاجتماعي الواقع على الفقراء من أيديده . ولها على ترجمة هذا المثال . . .

• A Modest Proposal for preventing the children of poor people from being a Burthen to their Parents or the Country, and for making them Beneficial to the Public.

(١) مدينة ميلن

(٢) جيش النابلي

(٣) كنات جزر الباربادوس مركزا لبيع الرقيق في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر . انظر

G.M. Trevelyan, English Social History (Harmondsworth, 1967), P. 226.

بفرض أن هذا الرقم صحيح فيبقى عدد مائة وسبعين ألف امرأة ولود ، وطرح خسين ألفا ، وهو عدد اللاتي يجهضن عن غير قصد ، أو يفقدن أطفالهن في حادث أو بسبب المرض خلال عام واحد فيبقى من هؤلاء مائة وعشرون ألف طفل يولدون لأبياء فقراء ككل عام ، والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو كيف يمكن تربية ورعاية هذا العدد من الأطفال ؟ وهذا شيء كما ذكرت سابقا يعد مستحيلا في الظروف الحالية وبالطرق التي تم اقتراحها حتى لحظتنا هذه . فنحن ليس بوسعنا أن نوفر لهم أشغالا في الحرف اليدوية أو في الزراعة ، حيث أننا لا نبي البيوت (أعني في الريف) ولا نفلح الأرض . وليس بوسعهم أن يجدوا وسيلة للرزق عن طريق السرقة حتى يصلوا إلى السادسة من العمر على الأقل ، إلا إذا كانوا يتمتعون بمهارة طبيعية نادرة ، ومع ذلك فأننا اعترف بأنهم يتعلمون مبكرا الحرفة قبل ذلك بكثير ، إلا أن سيدا عظيما من مقاطعة كافان قد أخبرني أنه خلال تلك الفترة لا يمكن اعتبارهم إلا تحت التمرين وقد أكد لي وهو يحتاج بشدة أنه لم يصادف أكثر من حالة أو حالتين قبل سن السادسة ، حتى في هذه الأجزاء من المملكة التي تشتهر بسرعة التطور ، في هذا اللون من الفنون . لقد أكد لي تجارنا أن الفتي أو الفتاة قبل سن الثانية عشرة سلعة غير رابحة ، فعند هذا السن لن تزيد قيمة الواحد منهم عند المقايضة عن ثلاثة جنيهات وثمان الجنيه بأي حال من الأحوال وهذا لن يفيد الأباء أو الدولة ، حيث أن قيمة التخليد والكساء تنقص ذلك بأربعة أضعاف على الأقل .

ولهذا فانه يشرفني أن أقدم بكل تواضع خلاصة أفكاري وأتمنى ألا يجد فيها أحد ما يوجب الاعتراض . لقد أكد لي أمريكي عتك من ميماري في لندن أن الطفل الصغير إذا كان معاق البدن مكتمل الغذاء ، فهو يصلح عندما يتم عامه الأول لكي يكون غذاءا لجليد

أن هذا المشروع يرمي إلى ما هو أبعد وأوسع ولسوف يشمل جميع الأطفال عند سن معينة ، والذين لا تزيد قدرة آبائهم على ائتمانهم عن قدرة أولئك الذين نسيخ عليهم صلاتنا في الطرقات .

أما من ناحيتي فلقد أمعنت الفكر لسنتين عديدة في هذا الموضوع الهام ووازنت بدقة وتفصيل للمشروعات المختلفة التي تقدم بها الآخرون ، ووجدت أنهم قد انحطوا إلى حد كبير في حساباتهم . حقا أن المولود الذي وضعت الأم لترها يمكن أن يتغذى بلبها لمدة ستة شمسية دون حاجة كبيرة إلى طعام آخر ، وهذا لن يتكلف بحال من الأحوال أكثر من شلنين اثنين ، ولا شك أنها تستطيع الحصول على هذين الشلنين أو حصل أشباه بقيمتها من وظائفها المشروعة ألا وهي التسول ، وأنا أقترح عند العام الأول بالذات من حياة هؤلاء الأطفال أن أوفر لهم الحماية بحيث لا يصبحون عبئا على آبائهم أو أهل حميم ، ولا يقضون حياتهم يعانون من نقص الغذاء والكساء ، بل على النقيض من ذلك فليجعلهم مساهمون في إطعام الآلاف وكسائهم .

وفضلا عن ذلك فهناك فائدة أخرى لاقتراحي هذا ، وهو أنه سيحول دون إجهاض النسوة يحضن ارادتهن ، وفون تلك العادة الشنعاء التي ترتكبها النسوة في قتل أطفالهن غير الشرعيين وهي حادة - وأسفا - واسعة الانتشار بيننا ، وإني لأشك أني بضمين بأطفالهن البؤساء الأبرياء غشية الفقر لا العار وهذا كفيلا بأن يثير الدموع ويمرر الشفقة في صدور أكثر الناس خلقة وقسوة .

أن تعداد إيرلندا يصل إلى ما يقرب من مليون ونصف نسمة وربما كان من بين هؤلاء مائتا ألف تقريبا لهم زوجات منجيات وطرح ثلاثين ألفا من هذا العدد - أي عدد القادرين على رعاية ذريتهم ، وإن كنت أشك أن هناك مثل هذا العدد الكبير في الظروف الراهنة ، ولكن

ان موسم لحم الأطفال يستمر طوال العام ، ولكنه يكون أكثر وفرة في شهر مارس ، ولفترة قصيرة قبله وبعده ، فكما أخبرنا مؤلف رصين (وهو طبيب فرنسي مشهور) أن السمك يعتبر وجبة أساسية في يوم عيد الفصح بالبلدان الكاثوليكية ولهذا فإن أكبر موسم لاتعجاب الأطفال يحل بعد هذا العيد بتسعة أشهر ، ويحساب علم كفل من هذا العيد شتمتله الأسواق بهذا اللحم ولأن عدد الأطفال الكاثوليك يمثل حل الأثل نسبة ثلاثة إلى واحد في هذه المملكة لذا سيكون لاقتراحي ميزة أخرى تتمثل في اقلال عدد الأطفال الكاثوليك بينما .

لقد حسب تكاليف إحالة الطفل الرضيع للتبول (وفي قائمة واحدة يندرج معهم أطفال كل المهتمين في الأكواخ والعمال وأربعة أمخاس المزارعين) ووجدنا تصل حوالي ثلثين الثمن في العلم بما في ذلك تكلفة الأسماك ، وأنا أعتقد أنه لن يوجد سيد من ذوي الجاه بأسف لدفع عشرة شلنات مقابل لحم طفل مختل ، وكما سبق أن ذكرت فالطفل يكفي لعمل أربع وجبات من اللحم الممتاز الغني بالقيمة الغذائية سواء كان هذا عند دعوته لصديق عزيز أو عند تناوله الطعام مع أسرته . هكذا يتعلم السيد المرموق كيف يصبح مالكا طيبا ، وكيف يصبح محبوبا من مستغربه ، حيث ان كل أم ستحصل على ثمانية شلنات من الربيع الخالص ، مما يساعدها على العمل حتى تنتج طفلا آخر .

أما هؤلاء الملبون في الاتفاق (ولا شك أن الوقت الرامن يتطلب ذلك) فيمكن أن يسلخوا الجلبة ، ويستخدموا الجلبة بعد معالجته في عمل قفازات رائعة للسيدات وأحذية صيفية للرجال المثلثين .

أما بالنسبة للمبنة دبلى منديتا فيمكن تخصيص بعض السلخانات بها من أجل هذا الغرض على أن تكون هذه في مناطق ملاكمة . ولا شك أن الجزأين سيكونون حتما

الطعم ، مغليا وصحيا سواء طبخ أو حر أو شوي أو سلق ، ولا يساورني أدنى شك في أنه سيحول طبق اللحم الثبل أو حتى اللحم المقروم للحمر الى أكلة راقية وشهية .

ولهذا فاني بمتى التواضع أضع تحت نظر الرأي العام الاقتراح التالي وهو : من بين المائة والعشرين ألف طفل الذين أحصيناهم سابقا ينحصر عشرون ألفا للتسائل ، حل أن يكون ربع هذا العدد فقط من الذكور ، وهي نسبة أكبر مما تسمح به للأفنام أو الماشية السوداء أو الخنازير والسبب في هذا هو : حيث أن من الشادر أن يكون هؤلاء الأطفال ثمرة زواج شرعي (فهو لا المصمبون بينما لا يأمبون كثيرا بالزواج) فإن ذكر واحد سيكون كافيا لأربع اناث . أما المائة ألف طفل الباقون فيمكن عند المامهم العام الأول أن يعرضوا للبح على ذوي الجاه والمال في جميع أرجاء المملكة .

وينبغي أن ننصح كل أم بأن تترك وليدها يرضع حتى الكفاية في الشهر الأخير ، فمن شأن هذا أن يجعله مختل الجسم ، كامل اللحم ، يلقو بالخمر الموالد . ان كل طفل يمكن أن يكفي لعمل نوعين من الأطعمة عند استضافة بعض الاصدقاء ، أما عندما تتناول الأسرة عشاءها بمفردها فإن الربيع الأماني أو الربيع الخلفي ، يكفي وحده لعمل وجبة لا بأس بها . وإذا أضيف له قليل من الملح والقليل فهو يصبح حتى في اليوم الرابع وجبة شهية وخاصة في فصل الشتاء .

ولقد اعتمدت في حساباتي على أن الطفل المولود يزيد حوالي اثني عشر رطلا ، وفي خلال عام شمسي واحد فإن وزنه يزيد إلى ثمانية وعشرين رطلا إذا كان يرضع بهذا .

وأنا أعترف أن هذا النوع من الأطعمة سيكون خالي الثمن بعض الشيء ، ولكنه لهذا السبب سيكون ملاكيا تماما للوي الأملاك ، فحيث أنهم قد اتهموا معظم الآباء فلا شك أن هم أكبر الحق في الأطفال .

متوفرين ، وعلى الرغم من هذا فأننا أفضل شراء الأطفال أسياء ثم طبخهم بمد السليح مباشرة كما نفعل مع الخنازير المحمرة .

بينما كنت ألجأ لأطراف الحديث مع إنسان فاضل يكن الحبيب الصادق لأمة ، وتبحث فضائله في نفسي كل الاحترام ، تقدم هذا الإنسان بالترحاح لتعديل مشروعي هذا ونحسبه ، فقد قال ان المعدلين من ذوي الجاه قد قضوا فلما حل الغزلان ، ولهذا فيأمنهم الاستعاضة عن لحم الصيد هذا بلحم الفتيان والفتيات بين الرابعة عشرة والثانية عشرة من العمر ، حيث أن عددا كبيرا من هؤلاء يوشك أن يموت جوعا من قلة العمل والاهتمام ، فأبأ لهم - اذا كانوا على قيد الحياة - أو أقرب أقربائهم يسعون للتخلص منهم . وأنا ، ومع احترامي العميق الذي أكنه لهذا الصديق الممتاز والوطني الصادق ، فلا أستطيع أن أشاركه بشوهر كلية . فبالنسبة للذكور لقد أكد في أسري في معارفي وذلك من خبرات سابقة بأن لحمهم عادة ما يكون صلبا لا يسم فيه ، شأنهم في ذلك شأن أولاد المدارس لدينا وذلك بسبب الألعاب الرياضية المتواصلة ، كما أكد أن طعمهم غير مستساغ وتسميمهم لن يغطي التكلفة أما بالنسبة للإناث فاني أعتقد - بكل خضوع - بأن في هذا خسارة أكيدة للمجتمع ، حيث أنهن سرعان ما يصبحن أنفسهن قساوئرا على الانجاب ، وبغضنا عن ذلك فليس من المستبعد أن يهاجم بعض المنطقين في الأمور هذا العمل (يكون حق في الواقع) بحجة أنه يقترب كثيرا من الوحشية وأنا اعترف بأن الوحشية كانت دائما تمثل أقوى اعتراض على أي مشروع مهما صدقت النية من وراءه .

ولكن كتبرير لوقف صديقي هذا ، فلقد اعترف لي بأنه توصل الى هذا المشروع عن طريق ما قاله له « سلما نازار » الشهير ، وهو واحد من مواطني جزيرة فرسوزا والذي أتى منها الى لندن منذ أكثر من عشرين عاما ،

وبخلال حديث له مع صديقي قال له بأنه عندما يحكم بالاعدام على شاب أو شابة في بلاده فإن الجلاذ يبيع الجثة الى أولي الجاه كطعام فريد لا يباري ، كما ذكره أنه عندما كان يعيش هناك بيعت جثة فتاة محتلة في الخامسة عشرة كانت قد صلبت لمحاولتها دس السم للإمبراطور ، بيعت الى رئيس وزراء جلالته الامبراطور وإلى كبيراء البلاط في قطع صغيرة مقابل أربعمائة كراون . وأنا لا أنكر أنه يمكننا استخدام الصلبد من الفتيات الصغيرات المثلثات في مدبنتنا هذه لنفس هذا الغرض ، فهؤلاء الفتيات لا يمتلكن عرولة ، ومع هذا فهن لا يتحركن خارج منازلهن بدون عربة ، ويتروذن على المسارح والحفلات مرتديات الملابس المستوردة التي لا يلمعن أنفسهن شيئا . فالبلاد لن تخسر شيئا لو أننا طبقنا هذا الاقتراح .

ان بعض القاضين بيننا يساورهم قلق شديد بسبب العدد الهائل من المجائز والمسنين والمرضى وذوي الماهات من الفقراء ، ولهذا فقد ذهبت الى التفكير في وسيلة يمكن من طريقتها التخفيف من وطأة هذا المصيب الثقيل الواقع على عائق الأمة ، والحق أنني لا ألقى لهذا الشأن بالأا حيث أنه من المعروف أن هؤلاء يموتون ويتمنون كل يوم بسبب البرد والجوع والقدارة والحشرات ، وليس من المعقول أن نتوقع معدلا أسرع من ذلك ، أما حالة العمال الأصغر منا فهي أيضا لا تدعو الى التفاؤل ، فهم لا يعملون العمل ولهذا فهم يلحون بسبب قلة الغذاء بل انه اذا حدث واستدعوا بطريق الصلبد للفهام بعمل ما فإن القوة اللازمة لتفنيده تموزهم وبهذا تعدد البلاد كما يسمعون هم بالتخلص من هذا الوبال المنتظر .

لقد حدثت طويلا كما كنت يصلحه ولهذا أهود مرة أخرى لموضوعي وأنا أعتقد أن مزاييا الاقتراح الذي قدمته واضحة وكثيرة وعلى درجة كبيرة من الأهمية .

الحانات . والطاعي الماهر الذي يصرف كيف يرضي
رواده لن يتردد في الاتفاق ببذخ ارضاء لشيئتهم .

سلما ، سوف يكون هذا حافزا كبيرا للزواج ، فهو
شيء تسمى كل الأمم العاقلة اما الى تشجيعه بالكمالات
أو الى الارغام عليه بالقوانين والجزاءات ، كما أنه سيزيد
من رعاية الأمهات وحمايتهن لأطفالهن حيث لن يترتب
القلق على مصير أطفالهن الرضيع اليوسه بعد أن ساعد
الشعب كله بطريقة أو بآخرى في حصولهن على ربح
سنوي بدلا من تحمل عبء الانفاق ومن غير المستبعد أن
نجد النساء المتزوجات يتنافسن بصدق حول أمين
تستطيع احضار أسمن طفل الى السوق . كما سيزيد
شغف الأزواج بزوجاتهم خلال فترة الحمل فاما مثلاً
يزيد اهتمامهم بالحضانة أو البقرة أو الخنزير خلال نفس
الفترة ، فيحرصون على تجنب ضريحين أو وركلهن (كما
يحدث في كثير من الأحيان) خوفاً من الاجهاض .

ويمكننا ذكر العديد من الفوائد الاخرى ، فعلى سبيل
المثال سيقوم ما نصلده من اللحم المطبق بمقدار بضعة
آلاف رأس ، كما سيزيد انتشار لحم الخنازير وتحسن في
طهيها . وهو شيء نفكر اليه كثيرا بسبب ما يحدث في
أحيان عديدة على موالدنا من تدمير للخنازير وهي لا
يمكن أن تقارن في الذئق أو الروحة بطفل في عمله الأول
قد أحسن تسميته ورعايته ، فلو أنه حر بأكمله لجلب
كل الأنظار في أي احتفال لدى حضرة العملة أو أي
مناسبة عامة ، ولكني لا أود ذكر كل هؤلاء حيث أنني
حرص على الاختصار في الكلام .

وبخلاف أن في هذه المدينة كانت أسرة مستعدة
للتعامل دائما في لحم الأطفال وأن هناك آخرين ربما
استهلكوه في احتفالاتهم وخاصة في الأبراج وحفلات
التصميم وطبقا لحساباتي هذه فإن مدينة ديلن وحدها
سوف تستهلك حوالي عشرين ألف رأس ، أما بقية

أولا وكما أشرت سابقا فإن من شأنه أن يقلل عدد
الكاثوليكين الذين يعمرون البلاد كل عام فهم أكثر
الناس تولدا كما أنهم ألد أعدائنا ، فهم يبقون في البلاد
بهدف تسليمها الى المطالب بالعرش وعلى أمل أن يحظوا
بفائدة من وراء تغيب الكثير من البروتستانتين الطبيين
الذين فضلوا مغادرة بلادهم عن البقاء بها وفتح
الضرائب ضد ضمايرهم الى أساقفة انجليكان .

وثانيا ، سيكون لدى المستأجرين من الفقراء شيء
قومية يملكونه ويصلح قانونا كضمان للذين يساعدتهم
في تسديد الأجرة الى المالك ، هذا حيث ان المالك قد
حجز على الضلال والمخاضة ، وما أن الحال شيء غير
معروف لدى أولئك للأجبرين .

ولثالثا ، بما أن تكلفة رعاية مائة ألف طفل فوق
الستين من العمر لا يمكن أن تقل عن عشرة شلنات
للرأس سنويا ، فيترتب على ذلك أن يزيد الدخل
القومي بما يقدر بحوالي خمسين ألف جنيه سنويا هذا الى
جانب الفائدة التي ستعود علينا من تقديم لون جديد من
الأطعمة على موالد ذوي الجله الى المملكة ، أولئك فقط
الذين يملكون من الدوق أرفعه ، وحيث أن البضاعة
عملية تماما في نموها وتصنيعها فان الأموال ستدور بين أيدينا
نحن ويكون الربح من نصيبنا .

رابعا ، وبجانب ما ستجنيه النساء الولودات من ربح
سنوي قد يصل الى ثمانية شلنات استرلينية مقابل بيع
أطفالهن ، فهن سيتخلصن من مسئولية احواله هؤلاء
الأطفال بعد العلم الأول من حماهم .

خامسا ، ان من شأن هذا الطعام أيضا أن يجلب
العديد من الرواد الى الحانات ، ولا شك أن لدى جهاز
التبذير من الحكمة ما يفهم الى استخدام أفضل الطرق
في طهيها ومن شأن هذا أيضا أن يمتد جميع أولي الجله
الذين ينفقون بحسن ثلوثهم للطعام على ارتياد هذه

المملكة (حيث سيعاين فيها بشعن أقل بلا شك)
فستهلك الثمانين ألفا الباقية .

لا أقبل أن أحدا يستطيع أن يسوق اعتراضا واحدا
على اقتراحي هذا إلا إذا جادل البعض بأن عدد السكان
سينتجمل نتيجة لتفنيه ، وهنا أعترف بأن ذلك كان
واحدا من الأسباب الرئيسية التي حدثت بي لتقدمه
للعالم . وأود أن أنبه القارئ هنا أنني فكرت في هذا
الاقتراح كدواء لمملكة واحدة وهي أيرلندا وليس لمملكة
غيرها ووجدت أو توجد أو ستوجد أبدا على ظهر
الأرض . ولا تدع إذن أحدا يكلمني عن الوسائل
الأخرى : مثل فرض ضريبة قيمتها خمسة شلنات على
الجنبة الواحد على الملاك الغالبين عن الأرض ، أو
الكف عن استخدام الملابس والآلات للمزني سوى ما
نقوم نحن بزراعته وصناعته ، أو الرغش التام لكل تلك
المواد والأدوات التي تزيد من ثراء الأجانب أو معالجة داء
الكبرياء والغرور والكسل والهمس لدى نساءنا ، أو
تشجيع اتجاه جديد نحو التشغف والحذر والاعتدال ، أو
تعلم حب وطننا فنحن في هذا نختلف حق عن أهالي
اللا بلا ندر ومواطني تروينا ميو ، أو ترك خلافتنا
وانقساماتنا ولا نفعل مثليا فعل اليهود الذين كانوا
يقاتلون بعضهم البعض في نفس اللحظة التي كان فيها
المعلو يستولي على مدينتهم أو أن نحرص قليلا على ألا
نبيع بلادنا وضماناتنا بلا مقابل ، أو أن نعلم للملك أن
يكون لحجيم ولو درجة واحدة من الرحمة نحو
مؤاجريهم . أو أخيرا أن ندخل روح الشرف والمثابرة
والمهارة في نفوس تجارنا فلا يسارعون للاتفاق مما على
خداعتنا وفرض ما يروق لهم من سعر وكمية وجودة علينا
إذا اتخذ قرار بشراء البضائع المحلية فقط ، فهم وبالرغم
من أنهم كثيرا ما استحقوا على ذلك لم يقدموا اقتراحا
واحدا حول أسس التجارة الشريفة .

ولهذا فانا أقول مرة أخرى : أرجو ألا يكلمني مخلوق

عن وسائل مثل هذه أو غيرها إلا إذا رأى أمامه بصيصا
من أمل في وجود محاولات صادقة وجادة لوضعها موضع
التنفيذ .

أما عن نفسي ، فبعد أن أحييت لسنين طويلة في
تقديم اقتراحات خيالية لا طائل من ورائها ولقدت
الأمل بملءها تماما في النجاح ، فلقد وقعت صدفة
ولحسن الحظ على هذا الاقتراح وحيث أنه اقتراح جديد
تماما فهو واقعي ثابت القدم ، وتفنيه لا يكلفنا شيئا ولا
يثير الكثير من المشاكل كما أنه في متناول أيدينا ، ولنا
عند تفنيه في أدنى خطر لأغصاب إنجلترا ، فهذا النوع
من البضائع لن يمكن تصديره حيث إن اللحم سيكون
أطرى من أن يحتمل البقاء طويلا في الملح ، وإن كنت
أستطيع ذكر اسم بلد من البلاد تسعد بالتهام أمتنا كلها
بلونه .

وعلى أية حال فانا لست متشككا في رأيي بالدرجة التي
أرفض فيها أي اقتراح يقدمه في ذوق الرأي والحكمة إذا
صايل اقتراحاتي في البرامة والرخيص والسهولة
والفعالية . ولكن قبل أن يتقدم أحد بمشروع يناقض
مشروعي هذا أو يعطو عليه أرجو أن يمن كاتبه أو كاتبوه
التذكير في هاتين النقطتين .

أولا : كيف يمكن في الظروف الراهنة توفير الغذاء
والكساء لمائة ألف لم وجسد عديمي النفع ؟

وثانيا : إن جلد المملكة حوالي مليون مخلوق لهم
شكل آدمي ، ولو أننا وضعتا هؤلاء المليون في
كومة واحدة لوجدنا أن هذا يتركهم غارقين في ديون
تصل الى مليوني جنيه استرليني ، هذا بالإضافة للتسولين
المحترفين الى المزارعين والفلاحين والعمال وزوجاتهم
وأطفالهم فهم جميعا متسولون في واقع الأمر . وأنا أتوجه
الى أولئك السياسيين الذين يجدون غضاضة في مشروعي
هذا أن يستجمعوا شجاعتهم ويسألوا آباء هؤلاء
الصغار إن لم يتحنوا اليوم لو أنهم يعوا قطعان في عامهم

هيا من قرامة تلك الصرخات الوحشية التي لا مغزى لها ولا تلك اللعنات الغاضبة الموجهة ضد الانسانية بل ويصف هذه الرحلة بأنها « قليلة الكلمات وقليلة الأفكار »^(٤) ولا شك أن صورة الباهو تعبر تعبيرا صادقا عن رؤية سوفت للانسان كمخلوق هو أبعد ما يكون عن الكمال ، كما تنطوي هذه الصورة عن موقف يميل الى السوداوية وغرب اليأس ولكن سوداوية سوفت ليست مطلقة فالكتاب كما أشار ارنست تفسون لا يخلو من لمحات مضية ، والا فكيف يمكننا أن نفسر المعاملة الطبية التي يلغاها جيلفر على أيدي بعض البحارة الاوربيين الذين يخلدون بهد أن عاجبه المجهزون برماهم ؟^(٥) ولكن صورة الباهو توضع جانبها هاما من شخصية سوفت ومن موقفه نحو الحياة وهو جانب يختلف عن التشاؤم الذي يعبر عنه كثيرا وإن كان مرتبطا به ، وهذا الجانب هو ذلك الشعور الجارف بالغضب .

فلذا كان سوفت سوداويا أو متشائما فهو يترجم هذا الى الغضب فهو غاضب من الانسان بسبب كل نقائصه وتقصوده عن تحقيق الكمال ، وسوفت راى كنيسة سان باتريك الانجيلية لا يمكنه أن ينسى أن الانسان يحمل فوق عاتقه وزر الخطيئة الأولى .

فبالغضب إذن سمة واضحة في كتابات سوفت ، وإذا كان غضبه في جيلفر هو غضب من الحالة الانسانية عامة فإننا نجده في الاقتراح المتواضع يحدد هذا الغضب ويضعه في قالب اجتماعي وليس متنافزيا كما فعل في رحلات جيلفر .

« والاقتراح المتواضع » الذي نقله هنا كمشال لسخرية سوفت الغاضبة هوج بالغضب بالغضب هو أول ما نشر به حللا توضح لنا الرؤية وتكشف أبعاد

الأول بالطريقة التي وصفناها . فلو كان هذا قد حدث تضادوا ما لاقوه دائما من مأس عاصوها بسبب تصف الملاك ، وعدم القدرة على دفع الايجار ، فلا مال لديهم ولا حرفة ، ولا قوت يغلهم ولا مأوى أو ملبس يحميهم من قسوة الجو ، وأكثر من هذا وذلك التوقع الأكيد بأن أبناءهم سيهانون من مصائب عائلة ان لم تكن أفصح .

وأنا أقرر بكل ما في قلبي من إعلاص أنه ليس لدي أدنى معاملة شخصية في مساندلي لهذا الاقتراح وليس لدي من دافع سوى المصلحة العامة لوطي ، فهذه المصلحة تتحقق عن طريق تشجيع التجارة وحل مشاكل الطفولة ، والتخفيف عن الفقراء ، وتزويد الأغنياء بقليل من المتع ، ولست أملك طفلا واحدا أستطيع أن أكسب من ورائه ولو درهما واحدا فأصغر أولادي في التاسعة وزوجتي تحضن من الانجاب .

تليق :

ظهر الاقتراح « المتواضع » في عام ١٧٢٩ ، أي تسع سنوات بعد أن قدم سوفت للعالم في الرحلة الرابعة والأخيرة من كتابه رحلات جيلفر *Gullivers Travels* تلك الصورة الساخرة الغاضبة للانسان ممثلا في المخلوق البشع الذي أسماه الباهو *Yahoo* فالباهو يشبه الانسان في مظهره إلا أنه يتمتع بفرصة قوية للبقاء تبلغ في شدتها الى الحد الذي تجعله مثالا للإنسانية والوحشية المجردتين . ولقد كانت صورة الباهو مسئولة الى حد كبير من السمعة التي اكتسبها سوفت بأنه انسان يكره البشر . ولا غرو إذن أن نجد كتابا مثل ويليام ثاكري *William Thackeray* بالرغم من اعترافه بالاعجاب برحلات جيلفر وخاصة بعنصر الفكاهة فيها إلا أنه ينصح القاري ألا يقرأ الرحلة الرابعة بل وينهاه

(٤) - الطر

English Humourists of Eighteenth Century (London, 1851), quoted in Jonathan Swift, ed. Denis Donoghue (Harmondsworth, 1971), P. 117 .

(٥) - الطر

Ernest Tuveson, Swift: The Dean as Satirist, in Swift: A Collection Of Critical Essays, ed E. Tuveson (N.J., 1964), P. 106 .

لصاحبه يعرض فكرة ذبح الأطفال الرضع من أبناء الفقراء عند الفهم العام الأول لكي يقتسموا كطعام فاخر للأغنياء . ويجادل صاحب الاقتراح بأن تلك هي أفضل وسيلة يتجنب بها هؤلاء الأطفال آلام الحياة وما ينتظرهم بها من فقر ومهانة ومن ناحية أخرى فهي وسيلة تجعل من هؤلاء الأطفال أعضاء نافعين في المجتمع كما أنها تخفف من العبء الواقع على كاهل آبائهم الفقراء .

وسخرية سوفيت كما يقول الناقد المعروف ف. ر. ليفس F. R. Leavis تقوم أساسا على المفاجأة والتفني ، فوظيفتها الأولى وهي أن تظهر المؤلف وما تعودنا عليه وتثير عواطفنا وحيرتنا وتناقض سلمائنا^(١) نجد أن نجح سوفيت في اجتذابنا لوجهة نظر الكاتب والتمنا بالأضرار الوعيمة المترتبة على تركنا مشاكل الطفولة والفقر معلقة بهذه الطريقة ، نجد أن النتيجة المنطقية التي يخلص بها من هذه المشكلة (وهي استخدام الأطفال كمادة غذائية) تتناهى مع كل ما نؤمن به من قيم أخلاقية واجتماعية ونفسية) .

لذلك إذن يقوم على تعارض أساسي . التعارض بين الصوت المائل للحكيم للكاتب من ناحية وبين الصوت الوحشي المجنون الذي يمتلئ وراء هذا العقل الظاهر . فالكاتب يبدو مثالا للانسان العاقل الذي يناقش ويفكر ويحس كما أنه مدفوع بروح الوطنية الخالصة لكي يجد حلا شافيا لمشاكل المجتمع ، وهو لا شك حق في ملاحظاته عن الفقر والمعاناة التي يعيش فيها المواطنون والقاريء لا شك يفتق معه في جميع الأمثلة التي يسوقها ، فاستيقظ لنظر الأطفال الذين يهرون وراء أمهاتهم وآبائهم (في الفقرة الأولى) يلمس لا شك صوتا حاسما لدينا .

وصاحب الاقتراح يطرح المشكلة بطريقة علمية

السخرية ولكن غضب سوفيت هنا ليس غضبا ناجما عن انفعال زائل أو لحظة ثورة مؤقتة بل هو غضب عقلي - إذا جاز لنا أن نستعمل هذا التعبير فهو غضب الانسان الذي نظر حوله وتأمل فلم يجد فيه ما رأت عينه ، وهو غضب ناتج عن اقتناع ، فلا عجب إذن أن تسود المقال نبرة تبدو على الأقل في ظاهرها - هادئة خالية من العاطفة .

وغضب سوفيت في هذا المقال ينصب على الكثيرين : على ذوي الأسلاك الغائبين عن أرضهم absentee landlords غير عاملين مسئولياتهم نحو الأرض أو نحو مستأجريها . . . على الأثرياء العاملون الذين ينفقون أموالا طائلة في شراء البضائع الأجنبية لا يبالين بتأجيل هذا على وطنهم على الانجليز الذين يستعمرون إيرلندا : على كل هذا من الكاثوليكين والبروتستانتين بسبب خلافاتهم وتفرق كلمتهم ، كما ينصب أيضا على الفقراء ذاتهم لاستكانتهم لوضعهم المريع ، لكل هؤلاء قد تسبوا بطريقة أو بأخرى في أن تصل البلاد الى ما آلت اليه من فقر وضعه ويؤس .

والفقرات الثماني الأولى من « الاقتراح » تتسم بعقل واتزان ظاهرين ، لصاحب الاقتراح - وهو يختلف تماما عن سوفيت ولا يمكننا أن نخلط بينهما أو نجبرهما شخصية واحدة - يطرح المشكلة التي تواجهها بلاده في تعقل واع مدرك ، تعقل الانسان المشرد الحرص على المصلحة العامة لأمته وهو فضلا عن ذلك انسان فوحس رقيق وشعور مرفق ، انسان يتأثر ويتألم لرأى اليأس والتمساة ويستنكر الاجهاض بوصفه عملية قتل وحشية تقوم بها الأمهات ضد أطفالهن خشية الفقر . ولكننا سرعان ما نكتشف أبعاد هذا الاقتراح ،

وحيث أن الأطفال هم ثروة البلاد من حيث أنهم يشكلون دهامة المستقبل فإن صاحب الاقتراح ينظر إليهم كثروة اقتصادية للبلاد ، وثروة توجد بوفرة وتنتج عليها ومن شأنها تحسين المستوى الاقتصادي للبلاد لو استغلتم بالطريقة التي يشير إليها .

ولا شك أن المفزى الساخر من وراء كتابة هذا المقال لا بد وأن يكون واضحاً لكل القراء على السواء فليس من الممكن أن نجد انساناً مهما بلغت به الحسنة والقسوة يوافق على ذبح الأطفال كوسيلة لحل مشاكل المجتمع أو يعتبر الدعوة إلى أكل لحوم البشر ، فكرة مقبولة أو متحسنة . ولكن المقال ينجح في خداع كل القراء لبعض الوقت بالرغم أن سويفت يلقي بإشارات وتلميحات هنا وهناك من شأنها مساعدته على فهم المفزى الشامل لهذا المقال بعدما تتضح له الأمور .

والسخرية في تكوينها الأساسي تنطوي على عنصر من الخداع أو الإدهاء أو التورية ، فالسخرية تقوم على التناقض بين المعنى الظاهر وبين المعنى الحقيقي ، بل أن قوة السخرية وتأثيرها يعتمد اعتماداً كبيراً على مدى التناقض بين المدلول الظاهر والمدلول الحقيقي ، ولو أننا نظرنا مثلاً إلى القضية الرئيسية التي يبدأ منها سويفت في اقتراحه هذا لوجدناها تليخص في جملة تقريرية واحدة :

إن الأغنياء يهشون لحم الفقراء

فلو أن سويفت عبر عن هذا الانتعاج بهذه الطريقة لأعتبرنا كلماته جملة استعارية شبيه فيها الأغنياء بالحيوانات الضارية التي تنهش لحم الفقراء . ولكن سويفت لم يكتب جملة كهذه ، بل واجهنا بقضية تختلف تماماً في مدلولها .

بعيدة عن الانفعال والمبالغة مما يزيد من شعور القارئ بالثقة بهذا الكاتب وهو يطرح مظاهر المشكلة أولاً ثم يقدم اقتراحه بالمعالجة ثانية وصاحب الاقتراح يستخدم هنا كل الوسائل التي كان يستخدمها أصحاب الأهمال والاقتصاديون في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر ، فنلاحظ الاهتمام بالأحصانيات كما نلاحظ التركيز الكبير على الجوانب الاقتصادية للمشروع . فالأقتراح يقوم على أسس اقتصادية سليمة : إذا كان هناك فائض فلا بد من استغلاله بطريقة تعود بالفائدة على المجتمع ، وحيث أن الفائض الانتاج الوحيد في هذا المجتمع هو الأطفال فلا بد من استغلالهم بحيث يمدون بالفنم عليه . وهذا المبدأ وإن كان صحيحاً في شكله الاقتصادي المجرد إلا أن تطبيقه لكتفيل بأن يحول المجتمع البشري إلى مجتمع مجعي يأكل فيه الإنسان لحم أغنيائه الإنسان .

وبالإضافة إلى هذا فإن الاقتراح يقوم على مبادئ اقتصادية سليمة من حيث أنه سيحد من الاستيراد ويشجع على استهلاك المنتجات المحلية ، وهي أشياء طالما طالب بها سويفت نفسه بملون جنوى ، ففي خطاب كتبه للشاعر اليكساندر بوب Alexander Pope عبر بوضوح عن هذه الفكرة :

فلتخيل أمة ثلثا دخلها القومي يتفق خارجها ، ولا يسمح لها أن تستخدم الثلث الباقي في التجارة ، أمة تحول كبرياء نسائها دون أن يرتدين ملابس صنعت بها حتى ولو كانت هذه الثياب تفوق ما يشتدود من الخارج . فذلك في كلمات وجيزة هي الحالة الحقيقية لدولة أيرلندا (٢) .

يجب على الأنبياء أن يهتسوا لحم الفقراء

فالافتراح بأسره يبدو كذا لو كان يعضد هذه الفكرة ويقدّم لها البراهين والحجج ، فلعلى الظاهر هو أن الأنبياء سيسئلون للفقراء خبثة جليلة بأن يقبلوا أكل لحم أطفالهم مقابل خبثة من الدرجات وحيث أننا لا يمكننا تصور أن انسانا يتمتع بكامل قواه العقلية أن يقدم افتراحا في مثل هذه الوحشية فلا بد لنا من رفض المعنى الظاهر أولا ثم الوصول الى المعنى الحقيقي الذي يرمي سوفيت اليه ويمكن تلخيصه فيما يلي :

انه لشيء كرهه وبغض أن يستغل الأنبياء الفقراء ، فهم يملكك كذا لو أهم يذهبونهم كالشاة ويأكلونهم على اللواذ . ان الفأريه يجد نفسه في قصص الالهام ، فلقد نجح كاتب المقال في استمالة الى جانبه بل انه حصل على موافقة على كل فكرة طرحها « أنا أعتقد أن أحدا لن يثألفني الرأي » .

أما من ناحيتي فلقد أعمت الفكر لسنين عديدة . . . وروايت بدة وتعقل . . . مما يجعل منه شريكا في الجريمة المقترفة ضد الإنسانية . . . وسوف لا يعطي الفأريه راحة البال التي ينعم بها المخترع الذي يعرف أنه لا حول له ولا قوة ، فالقال يقول له بقوة وصراحة : أنظر تلك هي حقيقة الحياة التي تعيشها . . . الحقيقة التي تنفلها ولا تريد أن تراها . أنك طرف في المشكلة فلو كنت غنيا فأنت منهم بالاشتراك في ميث لحم الفقراء ، أما إذا كنت فقيرا فأنت أيضا منهم بقبول هذه الأوضاع ، فصمتك سيتزل بك بل وبالحجج كله الى مصاف المحرقات التي يأكل قريبا ضميمها .

ان فلاسفة القرن الثامن عشر أكدوا إيمانهم بما يمكن أن يطلق عليه اسم « الطبيعة » أو « العقل » كذا أكدوا

أن هذا العالم هو أفضل عالم يمكن ، وأن كل شيء يسير نحو ما هو أفضل وأمثل ، وربما كان لانتشار هذا الاعتقاد علاقة بظهور السخرية كوسيلة هامة للتعبير في القرن الثامن عشر حتى ان العصر كله أصبح معروفا باسم العصر الذهبي للسخرية ، فالتناقض بين الكمال الذي زعم هؤلاء الفلاسفة وجوده في الانسان وفي العالم وبين القصور الفعلي الموجود فيها ربما كان من الدوافع الرئيسية وراء الموقف الساخر الذي اتخذه أولئك الكتاب من أمثال سوفت وبرايدن Dryden وبوب Pope وفولتير Voltaire .

لقد كان سوفت يشعر بكراهية شديدة للتأكيد الزائد على العقل ، وللتأكيد الشديد على الانسان كمخلوق جبل على الخير ، وهو ما نادى به هؤلاء الفلاسفة وعمل رأسهم شافتسبري Shaftesbury الذين وجدوا بالانسان حيا غريزيا للخير وحسا أخلاقيا يولد معه . وفي خطاب كتبه لالكساندر بسوب يقول « ان الانسان ليس حيوانا عاقلا animal rational بل هو مخلوق قادر على العقل rations capax (٨) أي ان الانسان يصل الى العقل لو حاول جاهدا وخلصا أن يصل اليه .

ولكن العقل الذي يتبادى به سوفيت ليس العقل المجرد الذي ينظر الى الانسان كذا لو كان معادلة رياضية يسهل حلها أو صفحة تجارية يمكن فيها حساب الربح والخسارة ، وإنما هو العقل المتعطل الذي لا يفضل قط الجوانب الإنسانية التي تجعل من الرحمة والتراحم والتأخر فيما لا يمكن التشكيك فيها فهذا « الافتراح » يوضح لنا بقوة وجلاء المخاطر التي تكمن في الانسياق وراء العقل المجرد ، ويدق لنا ناقوس الخطر اذا نحن شيدناه صنفا تنبذ اليه ، فهذا العقل غر الجنون ذاته .

تمهيد :

هذا المقال الذي نقلته للقاريء العربي ، حول شعر صيد الوهاب البياتي ، كان قد نشر سنة ١٩٧٦ في مجلة اندلسية أسبانية تصدر في مدينة مالقة - ثم أعيد نشره في كتاب « ارتدادات في الأدب العربي الجديد » الصادر في مدريد سنة ١٩٧٧ . وقد اعتمدنا في ترجمتنا هذه على النص الوارد في الكتاب المذكور ولما كان المقال بطبيعته يهدف في المقام الأول ومن خلال الحديث عن المبدن الأسبانية الثلاث إلى تقديم أحد مصالفة شعرنا العربي المعاصر للقاريء الأسباني الذي لن أضيف في وصفه شيئاً على ما قاله الأستاذ بدرو ، كاتب المقال ، فإنه جاء مصحوباً بإشارات توضيحية كادت تصل إلى نفس طول المقال نفسه ، هذا بالإضافة إلى الاشارات - المرجعية التي وضعها الكاتب في ثنايا النص ، التي ربما كان هدفها التخفيف من وطأة الليل المرجعي الطويل . وقد قمت عند الترجمة بإضافة هذه الإشارات إلى مثيلاتها في الهوامش مما أدى إلى زيادة حجمها وتغيير أرقامها الأصلية . كما أنني رأيت من الأهمية بمكان الاستفادة من فرصة نشر مقال مترجم من الأسبانية حول شاعرنا الكبير ، فحاولت جمع الجهود التي قدمها الاستعراب الأسباني حول شعر البياتي ، فكانت النتيجة إضافة الجدل الذي يتقدم الهوامش - • - متضمناً الدراسات والمقالات والترجمات المنشورة أو التي لم يأت أصحابها تأكيد خطي من إحدى دور النشر على نشرها ، كما هو الحال في كتاب « حبي أكبر مني » وثلاث قصائد من ترجمة فيليبيكو أريوس مستصدر قريباً في مجلة « استافيتا ليتيراريا » المدرسية . وقد جاءت - القصائد في - الجندول مرتبة حسب ورودها في « ديوان البياتي » الصادر بأجزائه

ثلاث مدن إسبانية في شعر عبد الوهاب البياتي *

ترجمته وتقديم محمد عبد الله الجعدي

* هذا القاريء لكافة المقالات والترجمات الشعرية التي خص بها شعر البياتي باللغة الأسبانية ، مع الاشارة الى مصاصها حتى نهاية ١٩٨٠ في نهاية المقال .

الثلاثة سنة ١٩٧٩ وآخر كتاب بعنوان «ملكة السنبلة» صادر هذا العام ١٩٨٠، عن دار العودة ببغروت. وصل هذه المجلدات الأربعة اعتمدت في مراجعة النصوص الشعرية المترجمة وإعادتها إلى النص العربي، في حين اعتمد الكاتب على الفواوين التي كانت تصدر للشاعر مترجمة قبل جمعها في المجلدات الثلاثة، وعليه، فعدد الأشرطة إلى المصادر الشعرية ذكرت رقم المجلد ثم اتبته برقم الصفحة. وكان من الطبعي أن تظهر بعض الفروق البسيطة بين الطبقات التي اعتمد عليها الكاتب والتي اعتمد عليها المترجم، مثال ذلك أنني لم أحر في الطبعة التي اعتمدت عليها، على قصائد مثل «كوريا» و «الليل فوق عمان» وبالعودة إلى الشاعر نفسه أخبرني بأن الأولى من ديوانه «أباريق مهمة» والثانية من ديوانه «أشعار في المنفى» ولكن لأسباب... استبعد الناشر هذه القصائد من الطبعة المذكورة وعليه، فقد ألحقت كل من القصيدتين بنهاية الديوانين المذكورين.

أولاً - مقدمة :

١ - التعريف بالشاعر :

في سنة ١٩٢٦ ولد عبد الوهاب البياتي في أكثر أحياء بغداد - التي هي ككل المدن الشرقية تقريباً تحتفظ بالسكان - شعبية، وهو منذ فترة اسم لامع لا يصل إلى شهرته وأهميته في حقل الشعر العربي المعاصر إلا الغليون. إنه شاعر لا جدال في سمو شاعريته، وزمجا

كان ذلك سبباً في الحوار والمناقشات المستفيضة التي تدور حوله. بقي غير موعده جاءه عبد الوهاب البياتي فارغاً نفسه كواحد من أكبر الرواد البارزين للتحديث باسم جيل «المدرسة الجديدة» في الشعر العربي، وهو جيل أجاد نظم أنواع من «الشعر الحر» متميزة جداً في نوعيتها، وغير تقيراً عميقاً يحتوي وأغراض الشعر الغنائي. كما أنه نجح أيضاً في توجيه الشعر العربي، بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، غير مسالك تحديثية متنوعة. أنه شعر «جيل الخمسينات» الحماسي، الذي احتلتم النقاش حوله، وهو ذلك الشعر الذي بالإضافة إلى المجادلات المزاجية التبريرية تقريباً، المجادلات التي تكون في الصادة متطرفة ومتألمة بجلريتها السياسية والاجتماعية السابقة، بتوجب علينا أن نقبله كمرحلة مساهمة أساسية، لها قيمتها الكبيرة، في الأدب العربي هذه الأيام، بتقبله كمرحلة مساهمة أساسية، لها قيمتها الكبيرة حتى (بصورة جزئية) في الأدب العالمي (١). وفي حالة البياتي بالذات، فإن ناقداً قريباً لم يساعده (للأسف) تكوينه الأكاديمي، كاستاذ على التخلص من حدة الرؤية التفسيرية (بصورة ليست مألوفة الحدوث في جميع الحالات) عرف منذ اللحظة الأولى كيف يقوم شمره^(٢).

وما لا شك فيه أن صدق التأكيدات السابقة سوف يكون ضميماً سواء لدى القاريء الأسباني المعاصر أو لدى جمهور المثقفين المحدود المهتم بالشعر المعاصر. كذلك فإن شعر البياتي وشخصيته هما أمران غير معروفين كثيراً، وذلك حتى لا نقول أنها مجهولان بالفعل لدى

(١) القاريء المهتم والراغب في تكوين فكرة عامة موسعة وبمفصلة - أن حد ما - عن أعمال هذا الجليل من الشعراء يمكنه مراجعة كلي - وندخل إلى الأدب العربي الحديث - مطابع عملة للتجارة، مدريد ١٩٧٤ ودراسة المصنفات ٢٠١ - ٢٢١، كما أني قدمت عشرات مترجمة لأبرز شعراء كلبي - الشعراء العرب الوحيين -، مدريد ١٩٧٠ سلسلة

لدراسات، للطلعات ٢٣٥ - ٢٧١ في الكتاب المذكور ترجمت تحت إشراف البياتي

(٢) إسماعيل عيسى : عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، بيروت ١٩٥٥

تقديم قائمة كاملة بدواوين الشاعر مع تحديد مكان وتاريخ نشرها^(٣)، وسوف أقدم للأساء العربية الأصلية ترجمة مباشرة، تاركاً بالتالي ما يبذل في هذا المكان شيئاً من حيث كتابة اللفظ العربي بالحروف اللاتينية إلى جانب الترجمة الأسبانية لأساء الدواوين :

١ - ملائكة وشياطين ، بيروت ، ١٩٥٠ ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، بيروت ، ١٩٦٩ .

٢ - أسارى مهشمة ، بغداد ، ١٩٥٤ ، بيروت ١٩٥٥ ، بيروت ١٩٦٧ ، بيروت ١٩٦٩ ، بيروت ١٩٧٠ .

٣ - المجد للأطفال والذين ، القاهرة ١٩٥٦ ، بيروت ١٩٥٨ ، القاهرة ١٩٦٧ ، بيروت ١٩٦٩ .

٤ - أشعار في المنفى ، القاهرة ١٩٥٧ ، بغداد ١٩٥٨ ، بيروت ١٩٦٦ ، القاهرة ١٩٦٨ ، بيروت ١٩٦٩ .

٥ - عشرون قصيدة من برلين ، بغداد ١٩٥٩ ، بيروت ١٩٦١ ، بيروت ١٩٧٠ .

٦ - كلمات لا تموت ، بيروت ١٩٦٠ ، بيروت ١٩٦٩ ، بيروت ١٩٧٠ .

٧ - النثر والكلمات ، بيروت ١٩٦٤ ، بيروت ١٩٧٠ ، بيروت ١٩٧١ .

القاريء الأسباني . إن قلة الاهتمام بالأدب خارج الاهتمامات السطحية المعروفة لشاعرنا التعليمية المقررة ، والإمكانات المحدودة التي تقدمها أيضاً الحركة العامة لمصادر دراستنا « المستعمرة » التي تسير الظروف دون أن تقترب منها وتعاينتها ، تساعد على وجود ظواهر من هذا النوع ، هذا على الرغم من أن شعر البياتي كامن ، بصمت ، في دراسات متعددة باللغة الأسبانية ، تتناول الأدب العربي تناولاً شمولياً^(٤) . هذا علاوة على أن البياتي كان موضوع دراسة أكاديمية موجزة بلغتنا الأسبانية ، دراسة تميزت بالجدية والانساق ودقة التفسيرات^(٥) .

إن هذا الجهل المخفي يفرض على منذ البداية وبصورة أساسية عملاً أنا شخصياً أكاد أكون راغباً عنه ، عمل يوجب على التخلي بصورة عرضية عن الخط التحليلي التفسيري الثابت المعتزم الذي أحيد اتباعه في مقالات من هذا النوع من أجل أن أقدم للقاريء معلومات ذات طابع عام تستخدم على مراحل في تشكيل إطار يكون أكثر ملائمة للموضوع ، وبالتالي تساعد على فهمه .

٢ - أعماله الأدبية :

إن أول خطوة تفرض نفسها في هذا الطريق هي

(٣) يمكن أن نصل إلى الرابع الوفود في الأشارة رقم (١) من هذه المراسل للفرجات إلى لمتد: جاً أنا شخصياً والفرجات إلى كلم فيديكو أريوس لصلاد من شعر البياتي وهي لرجات جموعة في كلف « الآب العرفاني للماسر ، منشورات قسم الآب المري للماسر لفر ، لشهد الأسباني المري للطفلة مدريد ١٩٧٣ وألبسا جموعة الماحذات المصوعة شفعة التفعيل إلى كلمتها ليوارد مارويت ماروين ، هذارت من الشعر المري للماسر لسلكة أوسرال ، رقم ١٥١٨ مدريد ١٩٧٣ حيث توجد ترجمة ليلس : صالاد البياتي .

(٤) أهاني المنفى ، فرجة ولقدنم فيديكو أريوس ، مدريد ١٩٦٩ وهو لكتاب رقم ٤١ من سلسلة الآب التي كان يصدرها البيت المري الأسباني مدا بالاضافة إلى أن الفرجم قد أمد أطروسة المنجسبر بالرائل في لسم اللغات الساسية بيلغة مدريد الكومبولوسبي بتراد « مدخل إلى شعر عبد الوهاب البياتي » وذلك خلال العام ألفداسي ١٩٦٨ - ١٩٦٩ وكما أبلغني أريوس لفسه لآن مثالا له من البياتي سوف يظهر في مجلة « آكديني » وهو مجلة من امداد لمرسة المنجسبر لسلكة الذكر كان أن أريوس احسن فعلا في ترجمة مثالة شيك أهرت مع الشاعر نقرها في مجلة « لفرقة » للبلاد الأول ربيع سة ١٩٦١ الصلحات : ١٣١ - ١٤٩ « أما مدال سالك الذكر في مجلة آكديني لفسكن المنور عليه في الصلحات ٩٠ - ١١٢ من العدد ١٤٥ ، أبريل ١٩٧٥)

(٥) من مدال الشاعر أن بابل كته بقلغة شامة كعاد نضم كل دا نقر له ، لذلك كذا الصلف اللغاسة إلى أكنها مدا من أفر ميران من اللواوين للذكورة وعليه فصليد لفرابخ ولماكن النثر ليس في فله لعل على الاطلاق .

اتفاقاً مع تطور البحث الذي نحن الآن بصدده على وجه الخصوص .

وأشير هنا إلى أن هذه المقتطفات تعتبر بالمفهوم الدقيق لشعر البياتي ، شعراً غنائياً وهو الشعر الذي جلب انتباهي على وجه الخصوص لإجراء هذه الدراسة ، فالتزمت بمراجعته مراجعة منهجية شاملة ، وتحليت بصورة مؤقتة عن الإشارة بنفس الطريقة إلى جهود البياتي كمترجم (وهي قليلة لا علاقة لها بالموضوع الذي أطره الآن) وعلى العكس من ذلك يتوجب أن تؤخذ بعين الاعتبار مسرحيته الوحيدة (حتى الآن) التي نشرها في بيروت سنة ١٩٦٣ بمنشور « هاكمية في نيسابور » عند القيام بأي دراسة شاملة وموسعة لموضوع يكون فيه موضوعنا ، دون شك ، مشمولاً . وسيكون للدراسة المذكورة حافز ومفوض هام في نتاج البياتي « المدينة الفاضلة » وهي نموذج يقدم مادة وفيرة للدرس والتأمل . وهنا تثار وتناقش العلاقة الجزئية القائمة بين الكثير من القضايا .

والبياتي كغيره من شعراء جيله مسموح الصوت البارزين كتب ترجمة ذاتية و « مذكرات » شيقة وشديدة الخصوصية ، وهي إجمالاً كتاب يقفد الدارس المهتم بشعر البياتي ، بما يقدمه من توضيحات أو بما يمكن أن يثيره أيضاً من خلاف وجدال . إنه كتاب « تجريقي الشعرية » المنشورة في بيروت سنة ١٩٦٨ وسنة ١٩٧١ (١) .

وأخيراً لكي أنهي من رسم صورة لهذا النتاج بطريقة ملائمة يبقى أن أشير على وجه التحديد إلى الجهد

٨ - قصائد ، القاهرة ١٩٦٥ .

٩ - سفر الفكر والشوة ، بيروت ١٩٦٥ ، بيروت ١٩٦٩ ، بيروت ١٩٧١ .

١٠ - الذي يأتي ولا يأتي ، بيروت ١٩٦٦ ، بيروت ١٩٦٨ ، بيروت ١٩٧١ .

١١ - المسوت في الحياة ، بيروت ١٩٦٨ ، بيروت ١٩٧١ .

١٢ - بكائية إلى شمس حزيران والمترزقة ، بيروت ١٩٦٩ (٢) .

١٣ - هيون الكلاب الميتة ، بيروت ١٩٦٩ .

١٤ - الكتابة على الطين ، بيروت ١٩٧٠ ، بيروت ١٩٧١ .

١٥ - يوميات سياسي محترف ، بيروت ١٩٧٠ .

١٦ - قصائد حب على بوابة العالم السابع ، بغداد ١٩٧١ ، تونس ١٩٧٢ .

١٧ - سيرة ذاتية لسارق النار ، بغداد ١٩٧٤ .

أعتقد أن هذه القائمة سوف تقدم ، على الأقل شاهداً جلياً على ترقية الشاعر الخصبة التي لا تنضب ، ومع أن العناوين لا تتساوى بالطبع في الشكل والامتداد ، فلا شك أنني شخصياً أشعر حقاً ، بالأسف لأن ظاهرة أساسية كهذه لا تصبحها ، بصورة لا تقبل المقارنة ، ظواهر أخرى بالغة الأهمية مثل ظاهرة الإلهام الخصيب عند الشاعر أو ظاهرة اهتمامه العميق أيضاً بقضايا الإنسانية وبهذا يتوجب على القارئ في هذا المقام أن يقبل بالمقتطفات الجزئية المختصرة التي تظهر

(١) « ملان القصيدة » منشورات بومرما أيضاً في الدوران الثاني : « هيون الكلاب الميتة » المنشور في نفس الطبع والمكان .

(٢) « بلائمة إلى كتاب البياتي هذا ، الفكر كتابين متباينين فيما لائمتها الكبرى : كتاب المحرر صلاح عبد الصبور (وإدسه ١٩٦١) « حيالي الشعر » بيروت ١٩٦٩ انظر لهذا هذا الكتاب . لشراته في الصفحات : ٣٣٥ - ٣٣٩ من العدد الثامن من مجلة « الثقافة » سنة ١٩٧٢ . وهو مقال شمس كتبها هذا » « إرتدادات في الأدب العربي الجديد » ملوحد ١٩٧٧ ولانها كتاب السوري زرار لاني (وإدسه ١٩٦٢) : « قصي مع الشعر » بيروت ١٩٧٣ (انظر أيضاً مقال : « الأحاسيس بأساليبها وتكرارها في شعر زرار لاني » المنشور في ملحق الثامن والأربع من صحيفة « الشرق الأوسط » ، للدراسة اليومية ، عدد : ٣٣١ ، ١٥ : ١١ : ١٩٧٤)

أخرى أوسع وأشمل ، دراسة ذات تحديدات دقيقة ومنظمة ، تتألف على وجه الخصوص مفهوم اصطلاح « المدينة » في شعر البياتي من نقطتين ، الأولى مفهوم الاصطلاح كرمز والثانية مفهوم الاصطلاح كدافع ، ويبدو لي أن محمداً كهذا يفرض نفسه من أول قراءة لأعمال الشاعر تحظى بالحد الأدنى من العناية . وبينما يحاول فهمه فهو لا شك في أنه لا مصلحة في الآن في متابعة البحث . ولا شك في أنه لا تأكيد كفيلاً بلبائيه ، ولا في ذلك الاتجاه (لأن الأيام ، بالتأكيد كفيلاً بلبائيه) ، وإثقال هذه المقدمة بالمراجع الغريبة أو الخاصة ، وسأكتفي فقط بتركه مطروحاً كدعامة للتأملات اللاحقة .

وسأطرح أول ملاحظة شخصية متخضة عن هذه الاستقصاءات الأساسية التي أشرت إليها ، وبالفصل فإن القراءة المتحضرة للقوانين الشاعر وتمازج هذه القراءة قد مكنتني على سبيل المثال ، من أعداد لمحات بظافة تحتوي على المادة التي نحن الآن بعدد معالجتها . حول معنى « المدينة » سواء بمفهومه الخاص أو بمفهومه المجرد الذي يشير بوضوح وبقدار متفاوت إلى مدن بعينها تكون مختلفة . ومن الواضح أن الدور الذي سيلعبه هذا المفهوم داخل هيكل القصيدة لن يكون دائماً ، مقروماً بنفس الدرجة ، ويتضح أيضاً أن دراسة لها تلك

التقدير الكبيرة الهامة التي عاجلت شعر البياتي . ودون الدخول في تفاصيل تبدو هنا في غير مكانها اكتفي بالتذكير في هذا الشأن على الأقل ب ستة كتب يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار ، بعضها مؤلف واحد والبعض الآخر لمجموعة مؤلفين^(٨) . يضاف إلى ذلك عدد ضخم ومتنوع من الدراسات المتفرقة في المجالات والصحف أو الدراسات الخاصة بشعر البياتي والتي انتهت الأمر بأصحابها إلى أن نشرها ضمن مقالات أخرى لهم في كتاب خاص . ونفس الدرجة يتوجب أن تشير إلى الاهتمام الذي به أصبح شعره يدرس ويقوم في الحقل الجامعي كرسائل ماجستير ودكتوراه^(٩) ، وهو أمر له دلالة إذا أخذنا بعين الاعتبار معاصرة الشاعر .

والآن أعتقد بأن المعلومات والاعتبارات السابقة ستكون شاهدة على أهمية وروية ذلك الشاعر الكبير الذي هو عبد الوهاب البياتي .

ثانياً : المدينة عنصر جوهري

١ - محور الدراسة

أكدت في السطور السابقة وربما بصورة عرضية على أن هذه الدراسة ، لكي يكون بالإمكان رؤية بعدها الحقيقي وأهميتها ، يجب أن تظل مشمولة في دراسة

(٨) من هذه المصادر الأساسية عن الشاعر باللغة العربية رجعت بصورة رئيسية خلال تحرير هذا المقال إلى المصادر الآتية :

- ملصق الإنسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي (عمل جماعي) القاهرة ١٩٦٦ تظهر عرضة النقد لذا الكتاب في المصطلحات ١٨٣ - ١٨٦ من العدد الأول من مجلة دالدار ، ١٩٧١

- شوقي - حسن - اللطفي والمذكورت في شعر عبد الوهاب البياتي ، بيروت ١٩٧١

- عبد العزيز شرف : الرؤية الأدبية في شعر عبد الوهاب البياتي ، بغداد ١٩٧٣

- النموذج الفخري في شعر عبد الوهاب البياتي (عمل جماعي) بغداد ١٩٧٣

- صبري حنا : المرحل إلى مدن الحلم ، دمشق ١٩٧٣

(٩) حسب البليوطرالية إلى أعضاء الشاعر أن يظل يا مجموعته الشعرية لأن دراسات جمعية حول شعره قد قدمت بجامعة صفاق وباجو وجمهورية تشيكيا وبالقرا ومدينة (الكولمبولونسي)

مدينة الشاعر التي لا يكاد يزول عنها
الشباب ، بالسرهم من شمس الشرق
الساطعة - معه ، بعيداً عن أحسن
الفضولين والأدعياء^(١١) .

إنه واقع له يظهر مباشرة عنصر المشاعة المعقد في
تصادم القوى المتعارضة التي تستعمل للجماعة توتراً
جدلياً ، غريباً و متميزاً :

« فالشاعر ليس نوم ليل وليلام نهار وسيراً
على قالميتين . . . إن الشاعر شيء غير
هذا . . . إنه مدينة حقيقية لها وجود
واقعي ، مدينة كبيرة مترامية ، متنوعة
الأبنية والطرق والفنون المعمارة
ومستويات السطوح والتنظيم ، ولكنها
مدينة خفية ، تختلف عن سائر المدن ،
مدينة لا يكاد يزول عنها الشتاء ، الظلمة
ترخي سطوها في ساحة مبهكة جداً من
النهار هناك . ويوم العمل في تلك المدينة
لا تقوم قائمته في ضوء الشمس ، بل في
المساء تحت أضواء المصابيح ، وفي بداية
نشأتها تسود الوحشة الغظيمة المرهقة
دروب تلك المدينة ومغانها . . ولا بد من
فتحها وكسر شوكة وحشيتها وعلم -
إكترائها ويوماً بعد يوم يروض من أخلاق
هذه المدينة الوحشية ما يروض . . ويكثر
في شوارعها ومغانها الأضواء وتشتعل

للمواصفات يجب أن تتوفر لديها نسبة مئوية كافية من
الدهم من نفس المغامرة الكامنة في نفس الشاعر . وهي
مغامرة جابت الأفاق واختلفت بعداً سياسياً^(١٢) الأمر
الذي يجعلها تتخفف عن ملاحظات تكميلية شبة
حول تطور شعر البياتي ، سواء حدث ذلك حسب
مفاهيم زمنية دقيقة أو بصورة أخرى مغايرة .
والمطلوب هو أن دراسة كهذه تقوم على النتائج الكثيرة
الترتبة على مادة البحث يجب أن تتطور بكماسة تفسيرية
مفرطة . وطبيعي أن لا أطمح الآن ، إلى الوصول إلى
المحدد وإنما أتوقف عند التأكيد على ما أثرت إليه : إنه
ذلك البعد الهام . . . تلك الدلالة التي لا يرقى الشك
إليها . . تلك الدلالة التي تحتوي في شعر البياتي على
عنصر « المدينة » .

ويكون مفيداً التذكير بأن الشاعر نفسه قد أكد
بوضوح على هذه الدلالة ، بالأضغلة إلى أنه أصاب في
إعطائها بعداً عزيزاً وعاطفياً ، أدى إلى بروزها بروزاً
فعلياً واقعياً . وبالفعل فإن من يقرأ « تجرية البياتي
الشعرية » سالفه الذكر ، يستطيع أن يرى بجلاء كلف -
هذا ما أتصوره - مقدار التوازي بين الشاعر والمدينة ،
وهما المضماران الأصليان للمعمل البسطين . . هما
المضماران اللذان يفرضان معاً انطلاقاً من شعر البياتي
الغنائي :

« ولكن الطفل الذي كنته أنا ، والذي
انحدر من أحماق قرية فقيرة حكم عليها
بالصمت منذ آلاف السنوات ، كان يعمل

(١٠) كان البياتي عازماً على أن يذهب إلى باريس لدراسة الحقوق ، لكن والده قد منع ذلك ، فذهب إلى بغداد ، وهناك كان يكتب الشعر ، وكان يكتبه في السجون ، وكان يكتبه في السجون ، وكان يكتبه في السجون
(١١) كان البياتي عازماً على أن يذهب إلى باريس لدراسة الحقوق ، لكن والده قد منع ذلك ، فذهب إلى بغداد ، وهناك كان يكتب الشعر ، وكان يكتبه في السجون ، وكان يكتبه في السجون
(١٢) كان البياتي عازماً على أن يذهب إلى باريس لدراسة الحقوق ، لكن والده قد منع ذلك ، فذهب إلى بغداد ، وهناك كان يكتب الشعر ، وكان يكتبه في السجون ، وكان يكتبه في السجون

(١٣) تجرية الشعرية ، ص ٢٧ ، طبع في بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ .

أصابعه ، بعد أن علق على بابها لافتة تقول « ممنوع الدخول »^(١٧) .

هذه الاستحالة كمحصلة أساسي في تحقيق العمل الجماعي التكاملي في مدينة الشاعر (أو « الشاعر - المدينة ») لا بد وأن تشير حتماً إلى بعد ديناميكي رائع في أعمال الشاعر . وهكذا فإن هذا الصراع المبررين العناصر المتناقضة - « الذي يأتي ولا يأتي » - هذا التغير الاشتكالي الختمي بين الحلم والواقع ، بين الفعل والحلم الكامن أصلاً في شعر البياتي ، وعلى وجه الخصوص في كتابه خلال الأصرام العشرة الأخيرة على وجه التقريب^(١٨) ، يتوجب عليه أن ينزع بالقوة إلى إبداع أو الهام راق ، مدينة المستقبل ، المدينة العليا المثالية ، « نيسابور الجديدة »^(١٩) ، إنها كما يقول ماركس : عملية تكامل عناصر متساوية في المادة والمثل^(٢٠) أن « معنى ذلك أن بيفلاوات الفلسفة ومروحي دعارة الأمل الكاذب وبالي صكوك غفران المدن الفاضلة التي لم تولد بعد - ولكنهم يهرون على أنها قد ولدت - هم

المواقف في المذانيه ، ولكن الجليد يظل على حاله مغشياً بفلالته البيضاء كل شيء »^(٢١) .

ومدينة الشاعر هي وحشة ، هي حالة مستعصية على الفهم « مدينة الشاعر أوصدت أبوابها إلى الأبد »^(٢٢) وبالتأكيد في « إن الناس لا تفهم الشاعر ، لأنهم لا يفهمون إلا الحقائق - الموضوعية السطحية ، أما الضباب والجليد اللذان ترقد تحتها مدينة كاملة ذات أبعاد مترامية تعيش في الغموض والوحشة ، فذلك أشباه لا يفهمها الناس الذين لا يمترون إلا بالحقائق الملموسة من قبيل « ممنوع التدخين » « ممنوع البصق » « الوقت من ذهب »^(٢٣) .

ولكن الشاعر قادر - على تحصيل النبذ والغربة والوحشة والصمت في عالم حكمت عليه فيه الآلة بهذا المذاب ، لأنه سبق منها النار الإلهية لأخوته البشر^(٢٤) حتى ولو أدى به الأمر إلى أن يلجئه الساحر الذي « يغادر المدينة متسللاً في صمت الليل على أطراف

(١٧) المصدر السابق ٧٩ / ٢ - ٨٠

(١٨) المصدر السابق ٨٨ / ٢

(١٩) المصدر السابق ٨١ / ٢

(٢٠) المصدر السابق ٨٦ / ٢

(٢١) المصدر السابق ٨٧ / ٢

(١٧) ويفقد تروته انزيا هذا التحول اللازم لتكامل من الحلم إلى الواقع ، وكما هو فنان أن جميع تصفاته للموضوعية ، غير أن ليس فجأة مثلاً حل فجأة . بعد تجربة الأديب الفجائية هذه ، تأتي تجربة أخرى من الحلم وإعادة الأمل بشكل أقوى وأخف . إنه صراع نفسي ، يحلّق نظري عامة ، إن ما يكن على مستوى حذل ، قبل مستوى باطني (محمد زفزاف : التوبخ الذي في شعر عبد الوهاب البياتي - صفحة : ٨٩ وهو أهم مثال في الكتاب للتفكير الذي أضع عينك من هذا المثال) وبه زفزاف إلى أن فكرة « قبل أن ندخل إلى الحلم يجب أن ندخل إلى العمل » (التوبخ نظري صفحة ٨٨) هي فكرة أساسية عند البياتي . ويبدو لي أنه سيكون من الأمية بمكان قراءة هذه المصطلحات مع الشيء إلى أن تصورات زفزاف يسودها عالم المصير الابدائي الفلسفي . ولغير الشارة هذا إلى أن الأفكار والمصطلحات التي نضعها هذا المثال قد نقتل من دوران « الموت في الحياة » الذي هو دوران بالغ الأهمية بالنسبة للمشروع الذي ندرجه وعامة بما يخصه من المصداق الفكري الفكري .

(١٨) دراسة هذا الدافع أثر طرقة كل اللغة والمفاهيم فالتين يصعدا الدراسة شعر البياتي في مرحلة العلاج ، وهو غير طبيعي ومطلق لأن الموضوع يفرض نفسه من خلال الرما بسيطة لشعر الشاعر ، مدعومة بالتصريحات الشخصية لفحاسة للبياتي . ومع ذلك فإن - الفرضيات تتجلى بوضوح أيضاً ، بصورة خاصة في مناسبة لأخرى وكما نرى على ذلك لنظم مثلاً : « نوازات » مثلاً يعني الأصلية في مسرحية للشاعر السياسية ، في حين أن صوري محاط حسب تحليله في إطار نفسي قاتل أكثر إنساناً ، وأنها لا تفر من الخرافات حكمة للبعد الاجتماعي السياسي ، ومن هنا يبرز أهمية تلك المقدمة النظرية التي يتكلمها هذا الكتاب الذي أصدره لكتاب ، « مرسل إلى مدد الحلم ،

(١٩) مجري في الصفحة ٣٣ / ٢

من الذات و الأنا و وعن الكينونة الكاملة التحقيق والتفسير ، وعليه فإن غيبية الديناميكية التي انتهت هو أمر يجلب بصورة هدية وفي نفس الوقت ، أيضاً يقلل من شأن شاعري حركة و « ثورة » كالياني (٢٢) والمؤكد أن كثيراً من الدواعي والرموز الأخرى الواردة في شعر ليس هائل إلا أن تنضوي تحت لواء هذه الخاصية الشعرية الرؤى بومية الخاصة عند الشاعر ، كعناصر شكلية أصلية ومكتشف التنظيم (٢٣) . فمع ذلك ومن خلال هذه الظاهرة للنهضة من الغموض والوضوح والتي على الدوام وبالرغم من كل شيء تعني الشعر - الذي هو طابع غسوسه حقيقة واقعة - وهو الشيء الوحيد الذي يحيا الآن - تحليله بصورة جيدة ، إنه

المعلمون وحدهم (٢٤) . . . « وأنا في طريقي إلى المدينة التي لم أصلها بعد » (٢٥) . بالرغم من المحاولات المدينة المستمرة في الوصول إلى الشاطيء .

حتماً . إن فقرات كالسابقة وأخرى كثيرة مشابهة يمكن أن تصانف كتفسير سلسلة طويلة جدلية من الملاحظات والتعليقات المناسبة كي تجعل في الامكان اتباع طريق استقصاء نفسي وعاطفي خاص . بمعنى أن يكون هذا البحث عن المدينة الغامضة حثيثاً ومكثراً ، دقيقاً وسامياً فهي مدينة ، كل ما فيها يكون مفسراً ومبرراً - على استحالة تتابع ذلك - فإن ملاحظات كهذه قد لا تزيد من كونها انعكاساً وتغطية على البحث المرير

(٢٠) المرجع السابق ٢٦/٢

(٢١) قدمت عام ١٩٦٦ وهو عام مولدني وأنا في طريقي إلى المدينة التي لم أصلها بعد . والتأريخ أن الشاعر الذي هو تاج الحوت والمولد من الذي كان يسير المدينة . وكنت أنا الذي أرى فيها مدينة (جغرافي صفة ص ٧٦) وجعل كهذه كتشف من أن الشاعر لديه تصور دائم وعقل إلى حد كبير من أصله وعلى هذا المقوم أمر دوسر وفاد شعر الياني . وكشف لكيفي الاشارة إلى أن الزايف الذي يصيب في أصله المقوم بهذا عربا كمالا ، أما ما في هذا الجهد العربي للتحليل ، فقد ارتفع صوت لحني من بين مئات الأصوات العربية ، وعلى نفس الطريقة - من لمصعد إلى الخلق - وممزج - الاضطرابات ويضع المصلا ، في يله كيا في العالم أجمع . لم يكن هذا الصوت بطهية الحلق سوى عهد العذاب الياني ، لذلك لغني ، لتأخر دائما بحثا عن الحقيقة بحثا عن الحقيقة النفسية في الطريق ، (الدوايح القوي ص ٧٦ و ٧٧) وهي أسكن عبد في التكشف عن الجهد والوزن السياسيين اللذين يكسنان في شعر الياني . حول هذا الموضوع بالذات ، يمكن الرجوع أيضا إلى مقال النقاد السوري الشاب : بدر الدين المروزي : « عهد العذاب الياني والبحث عن مدينة في عهد بعد » المنشور في مجلة العظيمة ، ص ٢٤ / ١٠ / ١٩٧٠

(٢٢) أظن أنه على قدر صيرورات واضطرابات حول شعر الياني وطريقته في استخدام الرموز وتكثاف رسم الصور الفنية التي أنا شخصيا أحد وسأستعمل في العناصر الأساسية في شعره ويمكن التكشف من القدرة الجارية التي يتمتع بها في تحريك هذه العناصر ، على أسس دجالي ، تحريكا حيدلا . و تحقيق الفكرة تبرز تلك العناصر برمجيا الحقيق ولغتها البرق برولا حقيقا إلى أبعد جملة كهذه التي لتكتفيا من أعمال الشاعر :

من يربك الزيف في فاكهة للمحكوم بالأصنام قبل الفشل ؟

حيوان الياني ٢٠ / ١٥

كفران شارع مجري كلاب الصيد في أمثابه ، ياركه إلى لغة
(حيوان الياني ١٠ / ٦)

من ذا الذي يزل في الليل قسيس كافر ؟

(حيوان الياني ٢ / ٣٦٦)

وربما على خلق سليمان كتلت في مساهمة في و الدوايح القوي . . . ، أن يؤكد على : أن صورة الخلق لا تبقى استقرية . . . بل إما يتأخذ شكلا لفسا

(٢٣) ربما أنه يمكن أن استعملد « الطريقة » استعمالا ، والافتراء ، لكن استعمل نفسي ، أفر استعمل للفتنة السليقة ، يقدم افتراء جديد : أنه عند القيام بدراسة أخرى لشعلة للموضوع الذي تأمله ما عتصرين فقط على أحد جوانبه ، يجب أن نكل وندرس بحثا جديدا عناصر أخرى مثل : الافتراء والفتنة والرميز . . الخ وهي عناصر عامة وشاملة ولها طابعها الخاص جدا في شعر الياني عامة .

المتنوع^(٢٥) وليس لدينا ما نضيفه أيضاً لما بعيننا بصورة جامعية سوى أن «جيفارا» و«بيكاسو» مشمولان في القائمة الطويلة^(٢٦).

فماذا يعني الشاعر بذلك ؟ إن كلماته في هذا المعنى كلمات كاشفة أيضاً : « حاولت أن أقدم « البطل النموذجي في عصرنا هذا ، وفي كل العصور (في موقعه النهائي) وأن أستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها ، وأن أعبّر عن النهائي واللاهائي ، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء . وعن التجاوز والتخطي لما هو كان إلى ما سيكون »^(٢٧) كما أنني أشك في أن هذه الكلمات تعبر بما فيه الكفاية من الموضوع عن البعد الرمزي الذي يسعى الشاعر إليه ، ويغتمعه بصورة عرضية على هذه « الشخص » شديدة التنوع ، بصورة تجميعية مازجة ومألوفة لا يتبادر الشك إليها . أنها طريقتة - في الإبداع الشعري .

وسأجري توضيحاً تصبيراً ثانياً ، ولأن هذا التوضيح يؤدي في المقام الأول مهمة تفسيرية على مدى هذه الدراسة ، مهمة تكون متبناة بصورة جزئية أيضاً ، وأخيراً سأجري هذا التوضيح لما له من دور مؤثر على مستوى عال من الوضوح وتفهم النفس « الذات » ولو أن ذلك لا يعني أنه قائم على أساس نظري نابع من نفس

ذلك المعنى المدعش الذي يمكن في مفهوم « المدينة » التعدد المعاني في شعر البياتي خاصة الذي لا نجد فيه الشاعر ، من ناحية أخرى ، إلا رفيق رحله وهنم استقرار لكثيرين غيره من كبار الشعراء الغنائيين المعاصرين^(٢٨) .

٢ - ثلاث مدن يميها :

في كل هذا المضمار والتهاج الشخصي الذي رعا اغتبط فيه حتى الآن ، الضوء بالضباب بمقدرة ورائية حرقية ، تتسامل : بأي مهمة يقوم ، وأي تطور تحفقه ثلاث مدن إسبانية بعينها : مدريد وقرطبة وغرناطة التي يولها الشاعر عناية كاثية ؟ هذا هو المبدأ المحدد لهذا البحث .

ومثل البداية أود الإشارة إلى أنه ليس هناك أي نوع من الفصولة أو التفعية أو الثوثانية في الاهتمام بهذا الموضوع ، وأذكر بأن معنى كهذا يمكن التماسه بوضوح كبير من نفس تصريحات الشاعر ، لنمسه بالفعل عندما تذكره بصورة تفصيلية الشخصوس شديدة التنوع ، انسانية كانت أم ثقافية أم طبيعية ، التي راح الشاعر يختارها في قصائده . فمدريد وقرطبة وغرناطة تشكل بالعبط جزءاً من ذلك النتاج الشعري الطويل

(٢٤) كشافين يارزين يمكن أن ذكر : الشفوي وكشافين . وطبعي أن تكلف لنا دراسة ليركا التي قد تكون مدرة المرافق وكافة إلى أبعد الحدود من تشايات واختلافات أو روابط أو بصوات أو نظريات مختلفة أو أصوات مواثبات العظيم ليدركوا الذي سأل على أصعب الجنب ، في الشاعر العربي

(٢٥) بحري الشعرية ، ديوان البياتي ٣١/٢

(٢٦) لا أريد أن أفقد هذه الدراسة الأولية بالراجع التفصيلية للاستخدام الواسع - مع أنه مصحف وينطق عليه بصورة متواترة الذي قلده جليل الشخصوس « المسجلين » - كثيرها من شخصيات ثقافتنا الخرافية الأطراف والقدرة في تفرعها في الشعر العربي المعاصر . وبالفكر سيأتى الوقت الذي نورد فيه إلى الموضوع ، فدرس حائل الشخصوس في الأثر الجوهري الدقيق الذي كتبه .

(٢٧) بحري الشعرية ٢/٢ - ٣٦ . بهذا الصلح يصر الشاعر على استكفية تسمية شعره ثقافي بالشعر الليتورجي : « لقد حاولت أن أراق بين ما يورث وما لا يورث ، بين المعاصر - واللاستعاصر ، بين المعاصر والمجاز المعاصر ، ويطلب هذا معنى مثقلاً طويلاً في البحث عن الأصالة الخفية . لقد وجدت هذه الأصالة في التاريخ والرمز والاستطورة ، وكان المعاصر يعنى شخصيات التاريخ والاستطورة والقدن واللاهتار ويصلى كتب التراث من خلال ، فاع ، من - للحددة الاجتماعية والفكرية من أصعب الأمور ، ولم يكن هذا الاستحار طاراً على ، فقد كانت نتيجة رحلة طويلة مثقبة ، (بحري الشعرية ، الصفحات ٣٦ - ٣٧)

أعمال الشاعر . ومما سطره هذه الأعمال كما لو كانت مقسمة أو مؤلفة - من الطبعي أن تكون قد كتبت بصورة متواصلة ومستمرة لأن « الرحلة » في شعر البياتي تبدل في أساسية في أعماله بالرغم من وجود بعض المظاهر المعارضة في ثلاث مراحل متتالية ، حيث تتضمن المرحلة الأولى الدواوين المنشورة حتى سنة ١٩٦٥ ، - وتتضمن الثانية الدواوين المنشورة بين العامين ١٩٦٦ ، و ١٩٧٠ ، وتتضمن المرحلة الثالثة الدواوين المنشورة منذ سنة ١٩٧١ .

وكما أن الأمر ليس فضولياً إقناعاً فإنني لا أود الآن الدخول في تبريراته الملحة - بمصادرها الجيولوجرافية الواردة المثبتة ، باعتبار أن هذا العمل في مجمله يقع خارج اهتمام هذا البحث ، الذي هو بحث ذو طابع هام في شعر البياتي . ومع ذلك ، فيما يشار به إلى الشطر الأول اكتفي أيضاً بإيراد نفس الحجة القوية التي قدمها الشاعر بصورة مختصرة ومبسطة ، وإذا كنت أعود هنا للحديث عن تجربتي الشعرية مرة أخرى ، فذلك لأنني قد تخطيت الشاعر الذي كتبه قبل ثلاثة أعوام . فلقد ولد في خلال الأعوام الثلاثة هذه « الذي يأتي ولا يأتي »

و « الموت في الحياة » وهذان ديوانا الجديد « الكتابة على العطين » بدأ ينق أبوياي بعض في هذه المرة ، وهذان أولي قصائده قد بدأت تتبرعم ^(٢٨) والبديهة التي لا جدال فيها هو أن اهتمام ودراسة النقد التحليلي لشعر البياتي بما يشان هذه المرحلة الجديدة المختلفة التي تبدأ سنة ١٩٦٦ ، بصدر ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » وتبلغ الأوج بصدر ديوانه التالي « الموت في الحياة » الذي سيتضح فيه مفهوم « غرابة » وضوحاً كبيراً ^(٢٩) الأمر الذي يساعد على وجود المرحلة الثانية ، ولدى قنافة شخصية بأن ديوانه الأخيرين : (قصائد حب على بوابات العالم السابع » و « سيرة ذاتية لسارق النار » يعطيان صورة مختلفة لهذا الشاعر ذي الطفرات الفجائية منقطعة الظهور ^(٣٠) ولو أن تمهيداً كهذا يرتبط مباشرة وأكرر بأنه لا يستطيع أن يكون أقل من ذلك - بإنتاجه السابق ^(٣١) .

ثالثاً - البواحي والرموز في المدن الثلاث :

١ - المرحلة الأولى :

لا شك في أن مله هو المدينة التي ستحتل أساساً

(٢٨) تجربتي الشعرية ٢/ ٣٠

(٢٩) بالرغم من أنه في ملاحظات لاحقة ستعرف لنا فرصة تقديم بعض الملاحظات النقدية المناسبة حول ما نحن الآن بصدد نقاشه سوف أسهب الأحداث لقلول بأن الشاعر نفسه قد منح حياته الأخير هذا الموت في الحياة واعتماداً بالغا ، إما حيوانياً الأخير ، للموت في الحياة فهو قصيدة واحدة طويلة مقسمة إلى أجزاء وأجزاء من أحسن أعماله الشعرية لأنني أعتقد أنني سأحلت فيه بعض ما كنت أطمح أن أحققه . فمن خلال الرمز الدقيق والبياني ومن خلال الأسطورة والتخصيص التاريخي الأدبي والشاعري ومن خلال فكرة الثورة التي هي محور من خلال الموت ، ومن خلال فكرة وحدة الزمان والموت في الحب ، صرحت عن سمات الحرب والظفر والانتكاز التي طغى عليها الأساطير عامة والبيئة العربية خاصة ومن خلال مرة تسمى أيضاً « تجربتي الشعرية » ، القصصيات : ٤١ - ٤٧)

(٣٠) القصصيات القوية في شعر عبد الوهاب البياتي ، صفحة : ٩٠

(٣١) زيادة على ذلك ، يستد أن نؤكد على أن مسيرة البياتي الشعرية هذه بإمكانها فهم بالصعيد على خاصة أخرى في شعر البياتي ليست أقل إيماء : أنها وحاجاته الجذلية وأساليبها الجذلية للقدامة . هي خاصة سلبية التركيب تكلف من التناقض أو التناقض القاعري الذين يبرز أعمال كبار المبدعين ويكاف بها على خاصيته تلك ذات الطابع الانساني الاصيل الذي لا ينفك . ولكن - دون أن تكون في نية في اللغة التي سبيل نقل غير فكري ، للمناقشة - أنه في أعمال شاعر كطهريو متشابهة ، إلا ، إيماناً توماس أو فورتادو يسيرا أو أعمال أي شاعر آخر كبير ، أن يكون « المضمون » و « الحدث » - بالصلواتين لفرعيتين للتفكير ، الأمر الذي يخلق هؤلاء الشعر - مظهرهم الانسانية والفردية . وقد رأى النقد العربي للشاعر ألبا هذه الخاصية في شعر البياتي وولداً للمعنى بشكله على وجه التحديد أن لفير كل ما ورد في صفحة : ٣٧ من كتاب عبد العزيز حرف : التروية الانسانية في شعر عبد الوهاب البياتي ، وصحيفة ٧٣ من كتاب المنهج القوي

وعلى أبواب مدريد وفي أسواق طهران
القديمة
وعلى الموق ، وفي أحياء شيكاغو
الدميمة (٣٢).

ويحفظ طابع الإشارة إلى المدينة بنفس صورته في
دواوين لاحقة ، كما هو الحال في قصيدة مهداة ، بطريقة
ليست أقل إيماء ، إلى غوركي :

منازل الأحباب في الدرب
مضيئة

فانزل على الرحب

بحارة « الفولغا »

وعمال « مدريد »

يخون من القلب :

رفيقنا (٣٣)

أو في قصيدة أخرى بعنوان « أبو زيد السروجي »
المحتال الشهير ، بطل مقاصات الحريزي (٣٤) البطل
شريب الأطوار الذي عشل شموذجاً لعدم اللياقة
اللاشعوري أمام المآسي الإنسانية الكبرى التي تحدث في
أي مكان وزمان :

كان يغني

عندما أغار هولاء على بغداد

واستسلمت « طرواد »

وعلفت في قلب « مدريد » وفي أبوابها
الأحواد (٣٥) كما يجب أن نرى كيف يقفز
ذكر مدريد في إحدى قصائد للشاعر التي
تقوم على شخصية أسبانية أخرى ،

بأكبر قدر من الاشارات في شعر البياي .. وليرد
كشال على ذلك المقياس الكمي لهذا العنصر فإنه
سينعكس ، مع ذلك بشكل مناسب عندما يكون
المقياس الكيفي المحتمل للمقارنة مقياس للجميع .
فمدريد ستكون أكثر المدن الثلاث التي نحن بصددها ،
وروداً وتردداً في أكبر عدد من القصائد ، ولكن الذي
يعلن ويرى بصورة أكثر اتزاناً وثباتاً ، هو بساطة الأكثر
شهرة ، ولذلك سيب استطاع تفسيره تفسيراً كافياً : أنه
استخدام ذلك العنصر استخداماً سياسياً واضحاً .

وعليه ، فنحن لا نستغرب أن تكون هذه المرحلة
الأولى من حياة البياي في مجموعها أكثر مراحل حياته
الجهاد نحو اليسار . وبالفعل تبدو مدريد هي المدينة
الوحيدة التي تحظى في ضوء هذه النظرة وإيمان لا يقل
صلابة عما أشرنا ، بنصيب الأسد من هذه الاشارات
حيث يظهر أول ذكر متكرر لهذه المدينة ، في ديوانه
الثالث وبالتحديد في قصيدة « رفاق الشمس » حيث
تأتي مدريد مصحوبة بمدينتين أخريين هما : طهران
وشيكاغو اللتان لا يمكن أن تقعاً موقعاً حسناً من شاعر له
موقف البياي المعاكس :

على أبواب مدريد ، انتظرنك طويلاً .

ولعينيك ، رفيق الشمس ، غصبتنا
الحقولا .

والضربنا الأرض في أسواق (طهران)
القديمة

وأكلنا الشوك والخبز في أحياء
(شيكاغو) الدميمة

(٣٢) ديوان البياي ١/ ٣١٠ دار العودة ، طبعه ١٩٧٩ ، بيروت ١٩٧٩

(٣٣) ديوان البياي ١/ ٣٠٠

(٣٤) أدب شرقي (تولي سنة ١١٣٢ هـ) بتبر واحد من أسئلة هذا الفرع من الفروع ، التي حرر في عهد البعثة له شياطين ل قصص النظار ،
والقاريه - الانساني المجمع يمكنه مراجعة كتاب خزان بيروت شديد الفروق والاصح للمري ، صفحة ٩٩٢ وما يليها وصفا ١٢٥ وما يليها و برشارة الطبعة ١٩٧٢ ١٩٧٢

(٣٥) كلمات لا تموت ، ديوان البياي ١/ ٥٦٩

مشهورة ومحبة جداً لدى البياتي فني
قصيدة « إلى بابلويكاهر » يرد ذكر مدريد
على هذه الشاكلة :

أخنية اللون الجريح تعبر

النهر

تنت من أهديها رائحة المطر

تغمز للقصير

ترقص حول نفسها

تضاجع الزهر

تريح يديها على الوتر

تصيح جدران مقاهي الفجر

تستولي على كآبة الحجر

تشهد من مدريد

في بيوتها

تخاضع الفجر

تخرج في غصنتها السياه

والعالم والقدر

وتحرم البشر

من نومهم

من أن يموتوا في مراديب من

الفجر (٣٦)

ولكي نصل الى ما تبدل في ألما أكثر الاشارات كثافة
وحدوثاً خلال هذه المرحلة ، نقدم اجزءه الأول من
القصيدة المهداة الى « أرنست همنغواي » والتي فيها يأتي
الشاعر على ذكر لوركا وغرناطة :

الموت في مدريد

والدم في الوريث

والاقحوان تحت أقدامك والجديد

أعياد أسبانيا بلا مواكب

أحزان أسبانيا بلا حلدود

لمن تلق هذه الأجراس

لوركا صامت

والدم في آنية الوريد

وليل غرناطة تحت قيمات الحرس الأسود والجديد

يموت ، والأطفال في اليهود

يبكون

لوركا صامت

وأنت في مدريد

سلاحك : الألم

والكلمات والبراكين التي تغلف بالحمم

لمن تلق هذه الأجراس ؟

أنت صامت ، والدم

يخضب السرير والغابات والقيم (٣٧)

انه سياق شعري مختصر ، لكنه واضح عن « الموت
في مدريد » ، عن المدينة الضائعة المكيلة بالأغلال ،
المدينة التي لنفس السبب يحلم باستعادتها ، وليس غريباً
أن تتكشف نوايا الشاعر فيها بعد ، في نهاية قصيدة من
قصائد هذه المرحلة الأولى ، قصيدة ذات طابع غنائي
مهداة الى زوجته : هند . ويلاحظ من ناحية أخرى أن
نبرة حزن واضحة قد ظهرت في أعمال الشاعر ، كما
يتضح بأن شعره كان يتعرض لخطر أن يتحول ويظل
متحسراً ببساطة داخل سلسلة من منشورات الهجاء
ورود الفعل البشيرة المتمشية مع ما هو سائد في
المجتمع . لكن البياتي يشرع في سلوك «دروب» نغص

(٣٦) الفجر والكلمات ، هوان البياتي ١/١٠٣ - ١٠٤

(٣٧) المصدر السابق ١/ ١٠٥ - ١٠٦

من شأنها ، حسب اعتراف الشاعر نفسه ، فهي التي أحدثت الصدمة الأولى في نفسه^(٣٩) بهويتها المجردة من الإنسانية ، فهي مدينة « الأسمنت والحديد والصفيح وحلب السردين وكل شيء يشي به ، ويتأثر بـه . فلم يكن هناك مكان في قلب السردين هذه المعضنات المتراجدين الذين يبحث كل منهم عبثا عن فم الثاني في الظلام . ان مدنا كهذه ، لا تلبث أن تنتفض بكلام صيدها ، وقباياها على جنة أهل الحب وتغليها إلى أنقاض ورماد ، لأنها مدن تعادي الله والإنسان والحب ، ولا مكان فيها إلا للصباغة واللصوص والشرار والمخلوقات التي كانت يشرأ^(٤٠) . وساء كان الأمر مع أوغيد (وهي قضية ، امكانيات النقاش فيها كبيرة جدا) فإن خاصية « الاستحداث » هذه لا تقتصر فعلا - كما أظن - عند البياضي ، بالعاصمة الإسبانية^(٤١) .

٢ - المرحلة الثانية :

وكما أسلفت ففي هذه المرحلة الثانية سأتناول نتائج الكتاب الشعري الذي ظهر في مجلد واحد يتضمن ما

بالصعاب والصراعات دون أن يتخل قيد أنفله عن المبدأ الإنساني الاصيل الذي انطلق منه ، ولا عن مفاهيمه الاصلية التنزيسية . ولأن قصرات النفي السطوية والاضطهاديات والآلام والاحباطات أضلت تنال منه فإن رايحا جديدة أضلت تهب على شعره :

عينك « مدريد » التي استعدتها

عينك « قندهار »

بحيرتان عبر غابات النخل وسهوب النار

غرقت فيها ، احترقت^(٣٨)

وعلاصة القول أن نتاج هذه المرحلة الأولى يكشف بوضوح عن الغرض السياسي المقصود من استخدام الموضوع الإسباني استخداما يكاد يقتصر على الإشارة إلى مدريد ، كما سبق وأن نوهنا في البداية . فمدريد مدينة ضائعة ومتكوية . مدينة « علوه » . ولكنه سيكون من المناسب التذكير هنا بأن مدريد تظهر أيضا أمام الشاعر وبطريق ما ، مدينة رهس وخيبة أمل : إنها مدينة كريمة لأسباب سياسية واضحة ، وليس لأسباب شخصية . كما أن وصف مدريد بالمدينة الزائفة هو وصف لا يقلل

(٣٨) سحر الظفر والثورة ٢/ ٢٠٠

(٣٩) « وكانت الصدمة الأولى حينما اكتشفت حقيقة المدينة . كانت مدينة مزيفة ، قامت بالصف والرفس عليها ، لم تكن تلك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها بيهولان أو مخرج بلصق في ملايه كل فرد أو أية قطعة يصنعها أما اتصال المدينة الحقيقية التي عاشت قرنا على ضفاف « مجلة » وولدت وعاصرت حضارات عظيمة قد ضرت بأبها عاشت واخضت إلى الابد ولم أكن أرجو لها العودة ، وإنما رجوت لها امتدادا كعشاء الغداء الذي يبع ويغير لي البحر التكويني بحلقه ويؤيد فيه . ومن هنا كانت الثورة على المدينة وهذا لشعها القديم ، ولم يكن رفضا عاطفيا ، وإنما كان بادرة التمرد هو قلبي ولد الثورة » (تجزئة الشعرية صفحة : ٨) وسكون من الأخيرة وكأنه أن تعرف ألبدا ، كيف كانت للشاعر ، في هذه تلك التي نفس فيها ظلمته لثلاثة ، بصورته الأولى المرحبة للمكاملة من لوت : « الحبة التي كنا نعيشها في تلك الفترات كانت أشبه بالوقت نفسه ، كنا نعيش لثورت ونكتسه ، وكانت الثورة قبلنا ، فلا يمر يوم إلا نرى لثورت اللعين ومهمون إلى طرقاتهم الأخير . وكذا تسير يومهم ، نحن الصغار لنشاهد منهم عملية الموت ، موت الإنسان وموت الحيوان كان أمرا مألوفا لدينا . . . نعم ، كان لثورت في كالي مكان . . . ومع أننا كنا صغارا فقد كنا نعيش بلنا نعيش بلا مستقبل ، الثورة لا تتمد لها والحب لا يموت ، مقابلته أجمعها مع القصاص ، صمام طوفان ، ولثورت في صفحة : ٥٨ وما يليها ، عند ٣٧-٣٨ سنة ١٩٦٨ من مجلة « شعر » البورتوية وترجمها لخير بكور بروس إلى الإسبانية ، مجلة للثورة العدد الأول صفحة ١٣٣ وما يليها ، مدريد في ربيع ١٩٧١

(٤٠) تجزئة الشعرية ٢/ ١١١-١١٢

(٤١) أقول ذلك ولا نبي وديني أن أفرح سؤالا وقلبي ، وأؤكد في ذلك يوجب علي الآن ، أن أدخل في البهلول القصص القديم . لئلا أفرح : لن أفرح حتى تدعو إسبانيا في لوت رجل فكر أو مدح أي شيء أو حلف عربي في عصرنا ، مدفعية ليد حليوت وستطورة ونحن مطرانيها يافعة البلدان الثرية التي تدعى ألبدا ؟ أفتر أن القضية لثرية على هذا السؤال ستكون مدروسة والموقف يوجب علينا أن نتخلص من ردهة القمل القزمية المعطلة للسريرة التي تصدر عن كلا الطرفين ، وذلك كي ندرس القضية بكل الثقة التي تستحقها ، والأسباب الكمال للنصير بين جملتها بالصدقة وقرودها وتتأرجحها للضرورة .

تفصيلات عن الاختلافات أو الأخطاء الجليدية أو العناصر التي تضيفها هذه المرحلة لاسبقها ، أو سأنقص من هذه الاشارات الى الحد الأدنى ، الذي يسمح بذكر بعض التفصيلات ذات الصلة المباشرة بالموضوع الذي نحن الآن بصدد . كما أود التأكيد على ملاحظة بسيطة أساسية قد تكون أقوى وأهم بكثير من الملاحظات التي سأقدم لك حالا كاقترح بسيط ذي طابع مقارن في المقام الأول .

وقد لاحظ أحد النقاد في هذه المرحلة من شعر البياتي ظهور وتطور أسلوب وصفه بالقصص أسلوب ينعكس واضحا على زمن القصيدة^(٤٢) ونحن هنا على الأقل ليس لدينا أية نية في تقديم تفسيرات مغامرة أو إقامة تقريرات سطحية مجردة من السند النقدي والتوثيقي الكافيين ، ولكن ذلك لن يمنعي من تقديم اقتراح استقصائي ، ذلك أنه سيكون من الشيق جدا أن نقارن ظاهرة كهذه من حيث الشهرة والاهمية (من خلال المضمار ظاهري التحليق عند كل شاعر أو مبدع) بأخرى مشابهة عند شاعرنا بيثني اليكسندري الذي لفت يوسونيو الانتباه حوله بوضوح وجلاء حيث درس الناقد بذلك ظاهرة كهذه محتثا بظواهر الاسلوبية البارزة الامر الذي قد يمنينا عناية كبيرة عند دراستنا للبياتي ، ويفتح الباب واسعا أمام تفسيرات أفضل للشعر الثنائي الواقعية . من هذا القليل يقول يوسونيو في حديثه عن اليكسندري : « كل ذلك إجمالا إلى جانب خاصيات

نشر على مدى خمس سنوات : ١٩٦٦ - ١٩٧٠ . وكما أشرت فهناك ميج له ما يبرره بصورة كافية ، يتم بالخط التطوري في شعر البياتي ، ولو أنه في أحد جوانبه لا يصدر عن تقليد مرعية بعينها ، كما هي العادة في تقسيمات من هذا النوع . ومع ذلك فإن ديوانه الذي يأتي ولا يأتي ، يمدد بأصالة مرحلة من المراحل ، كما يتضح أن الخط الغالب على الموضوع والأسلوب هو طابع هذا الديوان الذي يستمر بصورة أساسية في الدواوين التالية مباشرة . مع أنه لا نخفي أن هذا الديوان الجديد مرتبط بوضوح بما سبقه (كما أشار الى ذلك النقاد)^(٤٣) الامر الذي جعله أيضا عملا أصيلا بصورة مطلقة ، ويمكن أن يعتبر ، بصيغة ما كيرهان ه نالف « أو غف من حدة تأكيدنا السابق .

ولكني نمطي تصورا إجماليا - ذا طابع ظاهري على الأقل - تقريبا لهذه المرحلة ، يحد بنا أن نأخذ في الاعتبار أننا ندرس مرحلة ذات دور خلاق ملحوظ عند الشاعر : ستة دواوين في خمس سنوات تكشف بجلاء عن هذا الدور الخلاق . كما نجد الإشارة إلى أن بعض القصائد التي تظهر في هذه المرحلة كانت مشمولة في مرحلة سابقة^(٤٤) .

وقد أشرت من قبل الى أنه لا توجد نية تدفعني الى دراسة أعمال البياتي في مجملها دراسة عميقة ، أحاول فيها بصورة ، ملائمة وموثقة ، تحديد مراحل النمو أو التطور المحتملة وعليه سأنتوقف عن الإشارة لأي

(٤٢) هذا الديوان مرتبط بصورة خاصة وبمباشرة بظهوره السابق « سفر الفكر والفورة » الذي يجرى ، عمدة بداية مرحلة جديدة يحصل في الديوانين التاليين اللذين يبعثنا هنا بصورة أكبر الذي يأتي ولا يأتي ، و « الموت في الحيلة » و « هذا المكان يمكن مراجعة كتاب عبد المنير شرف سالك الذكر » ، صفحة ٧٧ ، وكتاب دروي حسب سلك الذكر ، صفحة ٨١ - ٨٢ . ويصدر زلزال في المرجع السابق صفحة ٧٧ ويقول هذه الحيلة : حيلة للمخيلة البسيطة التي يحظى بها هذا الموضوع المحل الأسبقي في ديوان « سفر الفكر والفورة » ، مثال المخيلة المسببة للتفويج التي يحظى بها نفس الموضوع في الديوانين التاليين تلي ليل هنا إلى القصص الذي ألقده .

(٤٣) هذا ما يحدث ، على الأقل ، في بعض إصدارات الديوانين : « حور الكلاب لليلة » و « يوميات سيني عرف » والفورة بالسرقات : ١٩٥٠ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٤ ، ١٩٦٠ ، ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ .

(٤٤) حليل كلت : لتدرج الفوري ، صفحة ٣٩ وما يليها .

في لحظة اضطراب وتألف داخلي جماعي وفوري في نفس الوقت ، تألف ذواكليات خلق هائلة . إنها في الحقيقة أول عملية تكوين خصبية في الاختيار الرمزي الأسطوري وفي هذا الصراع المستميت لتجاوز القوالب التي لا تزال تشكل آخر معالم الشعر الاجتماعي الملزم بأكمله^(٤٦) على كل حال فالنقاد العرب الشباب الذين نشأوا نشأة أيديولوجية ملتزمة واضطلعوا بما فيه الكفاية على قراءات أجنبية لا تشابه في أغلب الأحيان كثيرا ، قد رأوا أن « البياي » قد تخطى مرحلة التعبير الرومانسي في سنوات التمرد وتخطى مرحلة التعبير الواقعي البسيط المتضمن تصورا أيديولوجيا مجردا للحياة في سنوات الثورة ، ودخل منذ ديوان « سفر الفقر والثروة » في مرحلة التعبير الشامل عن الواقع الذي انكشف أمام عينيه بأبعاد شديدة التعقيد حيث لم تعد الرؤى تعبر عن حالة سيكولوجية من حالات النفس أو عن موقف إنساني محدد وإنما تضم الحياة بمناقضاتها البالغة المحصورة حيث يمتزج تاريخ الإنسان بحاضره كما يمتزج الأسطورة بالواقع^(٤٧)

فالتواجد يبدأ في تفسير نفسه حسب منهج واضح ورفيع المستوى ، منهج خصب فياض ذي رسالة . فهو يفسر نفسه حسب منهج الثورة المستمرة ، ولأن ذلك لا يعني أن يكون الطريق طريق ثورة منتصرة انتصارا دائما أو مرحليا ، إنه جريئة أو مسافة لتلك في طور الاكتمال أكثر منه تحقيق انقلابا سريع الزوال ، إنه انطلاق إنساني جديد يتجسد في نوع رئيسي جديد أيضا :

أخرى لا تزال أكثر جوهرية شملت عليها في صفحات قادمة يعني أقول بمعنى قد توصل فيما بعد إلى فهمه بصورة أفضل أن « قصة القلب » هو عمل واقعي^(٤٨).

واعترف بأنه سيكون من الأهمية بمكان ، بالنسبة لي ، أن أستخدم هذا التعليق بصورة عرضية في تسجيل اقتراحين حول شعر البياي ، ومن ثم سأفسر الاقتراحين تفسيراً كافياً في اتجاه مختلف . وسيطرقه بالفعل غير معتادة . فهل سيكون ملحوظا في شعر البياي على طول هذه المرحلة الثانية تطور مشابه في الواقعية ؟ فهل أي حال ، وعلى خلاف ما هو معتاد بقوله كاسر لا يقبل النقاش ، أصر منذ الآن وربما بصورة منهشة ، على أنه من المناسب أن نقول بأن الأمر يتعلق بواقعية إنسانية أصيلة ، عميقة في تركيبها - أرجو أن تكون قد وفقتا في وضع هذه الصفة - قضية في مجملها ، وعليه فمنذ أن كان البياي يكتب الموضوعات المطروقة وحتى منشورات « الواقعية الاجتماعية » التي تبرز في جزء كبير من أعماله السابقة وأن الجذور العميقة فيها هو سياسي ، وأصل التصحية في سبيل هذه الواقعية . ففي هذه اللحظة على الأقل ، يظل الاقتراح قائما .

لا شك في أن تناوبا عميقا في النظرة الوجودية الداخلية عند الشاعر ، قد ظهر في هذه المرحلة . إنه تناوب شديد الالتصاق بإحساس شخصي داخلي متباين في جديده ، بالزمن والأحداث والأشخاص ،

(٤٥) كارلوس بوسايو : شعر بياي اليكستري ، الطبعة الثانية ، صفحة ٩٣ مطبوع ١٩٦٨ .

(٤٦) « يمكن للتعليم لطيفة بصورة حادة أن تربي بالذليل ، شعر واقعي يكون ذلك يرفض الجذور الطائفة والساحر بامر قدر من الحرية في طليعتها ، ويكون ذلك صاعدا للتطبيق على العالم الخالي الذي كثير من تعاليمه مطبقة بدقة وصرانه بالذليل ولا دليل لها من قول ، هذا على حوز أن الشعر يقدم على مزاج شخصي صدام ، فالحياة لا بين الطبيعة والشعر كبيرة جدا ، لدرجة أن أفضل الشعراء لا يستطيعون سدا حتى ولو يقر من الفجاءة للزوال والفرح من جوهرهم يمكن أن لا تكون وصية لمراتب فاهلظل دائما دون الشعر المرجو منها » م . م . بيرد : الشعر والسياسة بين سني ١٩٠٠ - ١٩٦٠ ، للصفحات : ١٧٤ - ١٧٦ ، برونس فيريس ١٩٦٦

(٤٧) فوقي جيس : نفس المرجع ، صفحة ٨١

« الثوري في ثورة مستديرة » (٤٨) قاهر على مجازاة حلم الأجناس النظري المثالي وإبراز شذخ تاريخية ملائمة ومنوعة .

١ - ملريد

في هذا الضمار الجديد ومن خلال معالجة المفهوم المطروح طرحا ومزايا فيها ، تدخل - كما سنرى - إشارات لمذن أسبابية جاء ذكرها في قصائد المرحلة الثانية من شعر البهائي . ونخص بالذكر من بين هذه المدن - مدينة ملريد ، المدينة الوحيدة التي ظهرت في مرحلة سابقة . ففي قصيدة « الورث » ذات العنوان قوي الدلالة - دلالة استقبال أساسية ، معاصرة ومستمرة - يمكن ملاحظة اللهجة الجديدة التي تتناول الموضوع السياسي بصورة أسهل . ويطلبها في حالته الأصلية والمصلحة :

يحيى في حيون بوذا النور

تنقطع الجلود

وأخر السلالة

حفيد هوميروس في ملريد (٤٩)

يعلم رميا بالرمصاص ، أرم العماد (٥٠)

تفرق في ذاكرة الأحفاد

مات المغني ، ماتت العبابات

وشهرير مات

ورث هذا العالم المدفون في أعمقنا موت (٥١)

في جزء بارز جدا من هذا الديوان : « الذي يأتي ولا يأتي » يلاحظ جو من اليأس والفتور البارد ، واضح جدا ، ومنعكس تماما في هذا القطع ، جو من الفتور واليأس يظل حاضرا بصورة لا تقل عما هي عليه في مقاطع أخرى من قصيدة لعنوانها نفس الدرجة من الدلالة : « خيط النور » فتور ويأس كلدوة نهائية عليا لخلق جدلي دائم ، في ظل توازن يكاد يكون مستحيلا . هكذا نرى كيف يأتي موضوع ملريد في هذه القصيدة الثانية بإشارة تعد ملحوظة في طابعها ذي الجلود الاسيانية : إنها الإشارة إلى مصارعة الثيران التي هي مع ذلك موضوع لم يستخدمه البهائي قبل هذه المرحلة :

رأيت : يصارع الثيران في ملريد

يخزو قلوب الغيد

يضحك في أحماقه ، منتظرا ، وحيد

.....

رأيت يصارع الثيران

مضرجا بدمه ، يصصره قرنان

.....

مناصلا يموت في ملريد

مضرجا بدمه وحيد

(٤٨) انظر عبد العزيز شرف : لترجم السابق صفحة ٦٨ واليهائي نفسه يحدد هذه التوصلات إلى الية الأساسية لشعر : بداية من « كنس الدوايح ، أو : النار ، أو : النار غير اللزوم ، في الديوان ، أيراف مهضة » ول : « الثوري للزوم » في الدوايح « للجد للأطال والزيون » و « الحمار في النهر » و « مطرون قصيدة من برلين » و « كمشيت لا تميت » والي الثوري في قوة مستمرة « في الدوايح » و « آثار والكلمات » سفر الفكر والفكرة « و « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في الحياة » (انظر : تجريري للشعرية الصفحات ٣٦ - ٣٧) .

(٤٩) « هذا الجدي هوميروس ، الذي يسط ملريد صريح ومصاصات ، هو كارتة اللند ، فخره لوكا (انظر مثلا عبد الحليم الخليل في الترميز الفوري ... صفحة ١٠٧) (٥٠) أرم : هي مدينة اسطورية يحصل أن يكون القرآن قد كرمها ، وقد أتى ذكرها أيضا القصص العربي في القصص الوسطي ، وهي أيضا موضوع من موضوعات شعر البهائي : « لند » فركت أرم العماد أو مدينة الطبق آلاف اللرات في البحر ، وصلت إلى الظهور وكذا بدلت أبطا المعبر في سورم الحياة ، وكذا القريت فخرها مسرعين إليها و تجريي الشعرية - الديوان ١١٣/٢)

(٥١) « حيوان البهائي ، ٢٤/٢٩

الكل ماتوا ، رحلوا ، حمامي الوداع
كنا معاً ندرك سر الموت والحياة
كنا معاً ، فله ...
... ونحيم الليل على « مدريد »
وسقط الجليليد

غيباً بيده البيضاء وجه العاشق الشريد
ويعلم العمل الثوري :
كنت على ظهر جواوي الاخضر الحشب
أقاتل الاقزام في مدريد^(٥٢)

ويرفض الجريمة البريئة في قصيدة مركزة من
الديوان « سنشير اليها فيها يلي ، بصورة أكثر
تفصيلاً^(٥٣) . ينامين بين تعبيرات وموضوعات أجساد
الشاعر استخذاهما :

أيها النافورة الحمراء
أسواق « مدريد » بلا حنا
فضمخي يد التي أحبها ، بهله الدعاء
ياصبيحة المهرج - الجمهوج
ها هو ذا يموت

والثور في الساحة مطعوناً ، بأعلى صوته ينفور^(٥٤)
وقدم أيضاً الصورة المقابلة تماماً ، وهي صورة
مكملة منصهرة مشحونة بالأمل والمستقبل :

تحت قرون الثور أو في ساحة الأعدام^(٥٥)

... ..

رأيت منذ من جيل إلى جيل كخيط النور
في عالم الفوضى وفي تراحم الأضداد والمصود
... ..

رأيت : يولد في مدريد
في ساحة الأعدام أو في صبيحة الوليد
متوجاً بالغار
تحوم حول رأسه فراشة من نار^(٥٦)

إن الاشارات الملمعة التي تظهر في ديوان « الذي يأتي
ولا يأتي » بصورة متفرقة في العديد من القصائد كما لو
كانت مذابة فيها ، توصل الظهور بصورة واضحة في
ديوان « الموت في الحياة دون أن تفقد طابعها وشكلها
الأساسي : وتستمر الاشارات الأساسية الجذلية التي
هي بطبيعة الحال ذات وجهين ، لكنها في نفس الوقت
مشتركة أيضاً . فمع أنها موجهة اتجاهات متعارضة
نجدها منصهرة ومتراصة بهذه الرؤية العدائية شديدة
التأصل في شعر البياتي : رؤية الموت والظلام
والصمت :

نسيت ، فالأموات
لا يسمعون هذه الصيحات
لم يبق في أحد

(٥٢) في هذه الفرجة (جسده فلما يظهر وكأنه سهوارة) يوجب لشاعر لكي لا يمتنع ويحده فعل ظاهري لدى مصاص الفرجة الحرفية ، وأنه لكي يفرج مجازاً « صاحب
الأعدام » الواردة في النص العربي بمجازاً « الساحة الكبرى » وأولى في ذلك عدم حدوث التواء في الفرجة وإن الفرجة التي مدبها اليها تزيد لدى البياتي ، وإن للفتحة الأخرى
الواردة هنا يمكن أن يظهر مثال مشابه ، ولكننا نكتفي هنا بالإشارة العامة .

(٥٣) ديوان البياتي ٢/ ٢٥٨

(٥٤) هذا مطلع من قصيدة مبدلة لن الشعر العربي « هناك ابن الحبيبي (الموت في الحياة للديوان ٢/ ٣٥٥) الذي عاش في القرن الثامن والقرن الميلادي الذي يسميه
تعود القصيدة . أما أسد أخته الأميرة الكثرية التي يهجمها الشاعر ، معصوماً (المعصومة الزرقية والكنانية ، وإن للاختلافات الواردة في دية الديوان أشد البياتي إلى شاعر حسن هذا
باله : « وقع في غرام جارية رومانية ، حتى أنه من فرط حبه لها وغروره عليها ، قطعها وألقى رجليها بغير ريب وصنع منه قدحا يحرقه ، لجسدها إليه إلى الأبد ،
ولكن لا يشترك فيها أحد » (الديوان ٢/ ٤١٦)

(٥٥) المعصومة هنا هي قصيدة « مرثي لوركا » (الديوان ٢/ ٣٤٤) التي ستملح بصورة أوسع عند الإشارة إلى طرقة .

(٥٦) ديوان البياتي ٢/ ٣٠٠

تولد في « ملرد »

تحت سماء عالم جديد (٥٧)

تيكيه جنيت بحر الروم
وقاطفت زهر الزؤلؤ والكروم (٥٨)

جـ - فرناطة :

وفرناطة هي المدينة الأسبانية التي تبدأ في الظهور ، في هذه المرحلة كأكفوى مركز يجتذب شعر البياني ويشحنه بمضمون رمزي هام قريب من القلب . وكما سنرى ، فإن الإشارة إلى لوركا وفرناطة - وهما بالفعل لا ينفصلان بل يأتیان مندجين كما لو كان البياني لا يسمع لها بالظهور على طبيعتهما كمنصرين منفصلين - قد ظهرت في أولى القصائد الثلاث المهداة إلى همنغواي ، وهي القصيدة التي سبقت ترجمتها .

ففي الديوان الجديد « الموت في الحياة » يبرز عنصر على درجة كبيرة من الأهمية . عنصر هام في صورته ومضاه ، سيريز في صورة شاعر عبقرى الشخصية ، نعم . إن « الملك » فيديريكو غرثيه لوركا هو الآن في نفس بيئته الفرناطية ، وهذا الأمر بالنسبة للشعراء العرب الشباب « الناكثين بالعهد » - كما ذكرت في مناسبة أخرى - لا يشكل فقط ، حافزا على الترجمة والدروس بل يعتبر أيضا موضوعا خاصا بالشعر - موضوع مضطرب ومتحرك ، مطلق من عقالة وذودتق غنائي . والرائع والمثير في الأمر هو أن صورة الشاعر الفرناطي العميقة المهمة الأصلية ذات الدلالة الواضحة تحرك الهام الشعراء العرب الشباب كما لو كانت مهمازا ، ليعبر عنهم الشعرية ، فيديريكو غرثيه لوركا هو صرخة

وفي قصيدة أخرى هامة أيضا في المجموعة بعنوان « الموت في الحب » يتحكم الشاعر في الاختصار الاسطوري تحكما كاملا ، وعندما تختلط في مقطرة ، في درجة الغليان رموز قديمة من منطقة البحر الأبيض المتوسط أو الشرق الأدنى برموز أخرى من الغرب الحديث (مندجة أيضا بأصداء انثروبولوجية عميقة) نقرأ في مطلع القصيدة الوارف الظليل :

باريس

يتبعها « أوليس »

عبر للمرات إلى « ممفيس » (٥٩)

ب - قرطبة

وفي نفس المجموعة الشعرية : « الموت في الحياة » تظهر (إشارة لقرطبة التي أهرقها عند البياني ، ولو أن ذكرنا كهذا ، حتى الآن وببساطة سيكمل - كما يبدو لي - دورا ترميزيا تظهر هذه الأشياء في قصيدة : « هن الموت والثورة » المهداة إلى تشي جيفارا (٥٩) ففي الإشارة إلى قرطبة يكاد لوركا يكون مشمولا بصورة مؤكدة :

كان مغني « قرطبة »

ملطخا بالدم فوق العريه

(٥٧) ديوان البياني ٢/٣٤

(٥٨) كما هو الحال في شعر مناطق أخرى كثيرة من العالم فإن المنصر الاسطوري الجسدي - يكون عادة غير مز وذا استعمال قلبي ، وناديا جيلغا ذا نفاذ واضح - يحل مكانه بقرعة جدا في الشعر العربي . إن هذا الذي نغير اليه إشارة عمدة يمكن أن يصلح للتطبيق على البياني الذي درن شك يظهر عند مثل هذا الألفاظ السحر وتكون مساهمة قليلة جدا في تلخيص الصوت ، وسطا لله يخلصنا داخل مزج الفروض مزجا صلبا .

والأشهرات المربعة الموضحة هذا الموضوع قد تكون كثيرة ، ولكننا الآن نقتصر على أمثلة القافية للتميم بالموضوع إلى سامح المصبرة في « مؤلفات القافية الأوربية والاندلسية العربية » المتأخرة في بادئها سنة ١٩٧٤ ، بعنوان : أساليب البحر الأبيض المتوسط القديمة في الشعر العربي القديم ، وهي ما فصحنا كتابا هذا بعد أن ترجمنا إلى الأسبانية .

(٥٩) شخصية أصبح أكرما في الشعر العربي للشعر يصنع دراسة لأسباب كثيرة من بينها محاولة ترويض ما هو مبتذل وما هو أصلي له حضور الملح .

(٦٠) ديوان البياني ٢/٣٧٢

شعرت بالهزيمة
 أمام هلي الزهرة اليتيمة :
 الحب ، يملكني مغامرة
 يحسر فيها ، رأسه المهزوم
 بكيت ، فالتجزم
 غابت ، وهدت غاسرا مهزوم
 أسائل الاطلال والرسوم
 عاتشة عادت ، ولكني وُضعتُ - وأنا أموت
 في ذلك التابوت
 تبادل النيران
 مجربها ، واخترقا تحت سياه الصيف في القيعان
 وتركوا جرحا على شجيرة الرمان
 وظلوا ظمآن
 ينوح في البستان :
 آه جناني كسرتك الربع
 وصباح في غرناطة
 معلم الصبيان
 لوركا يموت ، مات
 أحدهم القناشست في الليل على الفرات
 ومزقوا جسده ، وسملوا العينين
 لوركا بلا يدين
 يبت نجواه الى العتقاء
 والنور والتراب والهواء
 وقطرات الماء

..... (٩٣)

وتر أندلسي جديد ، تصل من بعيد . أنه بوق في غاب
 الأزمنة والقضاعات الغائمة . وهو أخيرا ، نبع الالهام
 الأسيل .. دخل عالم الاسطورة والرمز والبطولة الذي
 يأتي بمجزة الابداع الشعري^(٩١).

ففي تلك المعادلة : مسوت حياة - زوال - ذات
 الحدين ، المثيرة للقلق ، المتمثلة في ديوان اليان الأخير
 هذا ، لوركا ك شخصية من الشخصيات التاريخية
 الاسطورية الكبرى :

المسيح ، جلجاش ، لقمان ، جيفارا
 مشتل خصب وعلامة موت ثوري مزهر ، إنه مهم
 خلود لا يقنى ، سهم خلود يحظى بتقدير العالم كله ،
 والبياني متجاوزا الحدود الضيقة للزمان والمكان ،
 ينخرس في هذا المشتل فيبدو مقلدا في هذه القصيدة
 الرائعة المكثفة التي تحمل « الموت في غرناطة » :

عاتشة تشق بطن الحوت^(٩٢)

ترفع في الموت يديها
 تفتح التابوت
 تزيح عن جبينها النقاب
 تجتاز ألف باب
 تهبط بعد الموت
 عائدة للبيت
 ها أنذا أسمعها ، تقول لي : ليك
 جارية أهود من مملكتي اليك
 وعندما قبلتها ، بكيت

(٩١) من مثالا : حضور فهد بنو غرقه لوركا في الأدب العربي المعاصر ، المقدم في المؤثر الرابع للدراسات الأدبية الإسلامية المطبوعة في القيروة سنة ١٩٦٨ ، لندن ١٩٧١ ، ص ٥١ . وإن انحصر على مثال الإشارة الى الرابع للقصيدة ذات اللمعة الاخلاصية ، بل أوصى بقرائة المثال لأن الموضوع جنس بقرائة وهو مبرمج في كتابها هذا أيضا .

(٩٢) حسب نص جرات لشاعر نفسه فان : عاتشة ، بنته ديوان ، الموت في الحياة ، تقوم على شخصية اسطورية لكافة أجيالها عبر العصور (الذي هو بدوره أيضا بطل ديوان ، الذي ولا يأتي ، ويرثى بالقانون ولم يجدت أبدا للقيام أن تحدث عنها في كسره ، والد أراء . اليان أيضا أن يفسر هذه الشخصية عراسي حيث يقول : « عاتشة حنا أو - عراسي - امرأة اسطورية : وهي رمز للحب الأزلي الواحد الذي يهبط ، فيفسر - مثلا - ينطق من صور الرجولة وهي اللغة الواحدة التي تظهر فيها لا ينطق من الصداق في كل آد ، وهي باقية على القدماء حتى ما هي عليه » (الموت في الحياة ، الديوان ١٩٦٢/٢)

(٩٣) ترجمة فهد بنو غرقه ، هذه القصيدة كقوله يمكن الرجوع إليها في كتاب : الأدب العربي المعاصر (الصفحات ١٦٦ - ١٦٩)

إنه الانتذار الشعري ، لأن التحديق الكامل لمعادلة لوركا - غرناطة - سيظهر في تلك القصيدة التصويرية الخارقة للعادة في صفاتها ، المكونة من ستة مقاطع : سيظهر في « مرثي لوركا » حيث يوجد مسرح المساة ومسرح « الجرمية »^(٦٤) ، مسرح موت البطل ، مليها بالإضافة إلى ذلك أيضا - كما سبق أن أشرت - تلك الطفوس الرهيبة للموت والبحث ، ففي « مرثي لوركا » تكمن التضحية المثيرة ، ويكثر الشاعر يصلي صديق مرعب العالم القديم بأكمله ، المجذب منه والحصب في بلاد الرمالين والشرق^(٦٥) . ويكشف الشاعر عن المعادلة هكذا :

- ٢ -

مدينة مسحورة
قامت على نهر من الفضة والليمون
لا يؤلف الإنسان في أبوابها الآلاف ولا يموت
يصطبها سرد من الذهب
تحرسها من الرياح غابة الزيتون
رأيتها - والدود
ياكل وجهي وضرمعي هفن - مسدود
قلت لامي الأرض : هل أعود ؟
فصيحكت وتنفست هي رداء الدود
ومسحت وجهي بفض النور

عدت إليها بالعا مبهود
أعدو على ظهر جواوي الأخضر الخشب
صحت على أبوابها الآلاف ولكن الناس ععد
الأجفان
وأغرق المدينة المسحورة
بالدم والدخان
- ٣ -

الغادة المضواغ
ذات العيون السود والأفراغ
تجمعت بورق الليمون والقداح
تمطرت بهاء ورد النار
وتطرات مطر الأسحار
غرناطة الطفولة السعيدة
طيارة من ورة ، قصيده
مشدودة بخيط هذا النور
تمز فوق السمود
غرناطة البراة
تحن في القاء ما تحمل من روح ومن نجوم
تنام تحت ننف الثلج على القمر يد
تشير في خوف إلى كتابها السوداء
فمن هناك الأخوة الأعداء
جاءوا على ظهر نهول الموت
وأغرقوا بالدم هذا البيت

(٦٤) هذه المعادلة التي أعني باله هي أغنية الأخيرة من الحرب ضد الفاشية التي كتبها لوركا - ويرد عليها - تكمن القصيدة للخطبة الطويلة والتي تكونت أكثر من عشرين بيتا من أجل للطفرة وخاصة في حالة الخدين من الشاعر لقصدي صياغة عبد الصبور - الطرطالي سابق الذكر : « جمهور لوركا القصائد ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٤ من حقا الكتاب .

(٦٥) هذا البيت لم يمد إلا بالقرنين هو وخاصة عبارة لشعر الياسي وخاصة في اتصاله في هذا الشعر . وهو لا يتركس في الترجمة التي أعنيها لأن لا بابا بالشعر تتالي من المرثي ، وتظهر تلك المنظر في الطبعة الأولى للشعر بهذا هكذا .

يتر بطن الأمل الحزين
يوت و التكنيد ، على السرور
معتدا حزين كذا الموت مودة في العفن

- ٤ -

نور من التحرير والطفيفة السوداء

يخور في الساحة والفارس لا يراه

قرناه في الهواء

يطاردان نجمة المساء

ويعطنان الفارس المسحور

هاهو ذا بسيفه المكسور

مضرج بدمه في النور

لعمان أحمران فاخران

شقائق النعمان

على سفوح جبل الخرافة

دم حل صفصائه

- أيتها النافورة الحمراء

أسواق و مديرة بلا حناء

فضممني يد التي أحبها بهذه الدماء

يا صبيحة المهرج - الجمهوز

هاهو ذا يموت

والنور في الساحة مطعونا ، بأهل صوته يخور

غسلا لعار الموت حنق الأنف

أحمد حد السيف

في قلب هذا الليل

قاتل حتى الموت

من شارع لشارع

أدركه الأوغاد

وزرعوا في جسمه الخناجر

ولطموا الحيط الذي يتر في السماء

طيارة الطفولة الخضرراء

تسقط في خنادق الاحياء

فرناطة اليتيمة

يبصها التخاس

من يشتري عائشة ؟ من يشتري العنقاء ؟

أميرة من بابل أسيرة .

أقراطها من ذهب المدينة المسحورة

من يشتري الأميرة ؟ (٦٦)

وفي مناسبات قليلة كهذه يصل شعر البياتي الى درجة النضج والتماسك الكامل بين عناصره المكتضة ، فهو شعر سياسي قوي الاتجاه ، شعر لا جدال في صدوره عن ألم عظيم ، شعر أمل ومأساة يعيش صراعا طاحنا قد لا ينتهي ، وبالتالي فرناطة أيضا مدينة مأساة وأمل ، أرضية الجلود وسمولية الشطحات ، متصلة ومعلقة ، مدينة جهنم وجه ، انه الاطار المتكامل الذي من خلاله يستطيع صراع الرموز الشعرية النشطة أن يتطور أيضا .

وكون شعر البياتي شعرا سياسيا عظيما (وأصر على أنه عظيم لكي أميزه عن قناعه عن المنشورات المزعجة) لا يهتبه من أن يكون شعرا تاريخيا ذاتيا ، يسعى الى الحقيقة الثابتة يتجاوز الظاهرة البسيطة ، بالم يتبحث عن كاس وإناء الحب الرضي هاربا من قلق انساني مشترك في كل مكان . ان نالقا هربا شابا يشير بوضوح ويفسر بدقة شعر البياتي على أنه « يحاول أن يشكل الككل في لحظة واحدة » (٦٧) ومن هنا يتولد الاحساس بعلم المعاصره الذي يسيطر على جو القصيدة ، وهو احساس يتفق جدا مع طابع القصيدة التأنيبي .

(٦٦) في الكتاب « فرناطة » الصادر عن البيت العربي الاسيكي ، مدريد ١٩٦٩ صفحات ٢٩-٤١ ترجمه لوييه كايرو أيضا الانشيد الثالث والرابع والخمس من هذه المراتي والحقيقة انها نفس الترجمة الجارية التي قدمها للترجمة نفسها في الطروحة للمجهر المطبوعة في قسم الدراسات العربية بجامعة مدريد الذي يترجمه بمران و الفروخ .

(٦٧) حماد زائف : المرجع السابق / صفحة : ٨٠

عناصر حقيقية مكثفة ومؤتلفة للحياة والبعد الخفيقي : انها القصيدة .

ومع ذلك فان مرحلة التحقيق الدائمة النهائية في دورها الانتقالي مازالت لم تنفص عن هويتها ، حيث يكمن الجمال السامي لهذا العمل الشعري حيث « تتلذذ القراءة بمخاطبتها في التقرب من الضوء »^(٧٠) لشعر البياتي كما أسلفنا هو بحث ذو وب وعند عن المدينة الحلم المدينة التي « لم تولد بعد » مدينة حقيقية من صنع الخيال^(٧١) فبارغم من كونها مدينة - جلية ومعددة تناقض القوة الدافعة - قد لا تولد أبدا ، فهي للشاعر قنر وحيد أكبر لا مفر منه^(٧٢).

فغزناطة في هذا الاطار الرابع للسحور الذي يستطيع خيال البياتي الجبار ان يصوره ، تنتقل الى منزلة أهل من منزلة المدينة الفاضلة ، مدينة الاحلام ، مدينة الثروة المتجارية^(٧٣) ولا يبقى علينا الا أن نشارون المعالجة التي خصص الشاعر بها المدينة الأندلسية (ذات الشهرة العالية الواسعة خاصة عند الانسان العربي) بتلك التي خصص بها عاصمة البلاد : مدريد^(٧٤) لكي ندرك الفرق . فمدريد مدينة ذات طابع رسمي مقروص عليها ، ويبدأ يكون من الصعب عليها اختراق الحدود الضيق للاطار الايديولوجي الخزي ، والدافع الموضوعي البسيط الطبيعي وجوده عند شاعر له مواقف البياتي ، أما غزناطة فترفع - كما أظن - الى درجة الرمز بتركيب

(٦٨) الخليفة أن هذا هو نفس تفسير زلازل في التناقل الذي يخصه للمراتي : « فهو يلمس فيه رطل يلمس ليعلم القنرة - أو مكابا - مدينة رائدة ، جميلة مسحورة ، (التمدج القنري ... صفحة : ٨٨)
(٦٩) تارة ليها الخيل عند زلازل المعصر سالك الفكر يصلح ليل سليمان كملت الذي يخصه بدور ، كبريد حيوان ، الذي يأتي ولا يأتي ، (التمدج القنري صفحة : ٥٢)
(٧٠) ويطلق مدبر ان صورة القرطبة في شعر البياتي ، عادية جدا ، وهكذا يمكن التعلق ليات نال :

ملازلت نضوان الحناطر تالها
في التوسم الحسب كبحر الشرائع
(ملازلت وشياطين ، الديوان ١/٦٩)

ولي ادل مراحل حبه أو لي مرحلة - مفرطة بخول :
أسيها

حب الفرافشة خلل الورود والآثار

(كلمات ما كبرت ، الديوان ١/ ٥٢٥)

ورخل :

بحر حزن لغزنا فرائه كزهره

(تسع ويصحات ، الذي يأتي ولا يأتي ، الديوان ٢/ ٦٣٨)

(٧١) ودخلت تفاصيل المدينة الحلم في الجواهر والفرح حتى فطمت علنا مكسلا سطرا لنماذج الرابع والمصنوعات ولكنه مصابغ من ملته ، ورموز كلها من تراه ، وبدأت الرقوى الشعرية تحت وقع سماتيه (مكتبة ترماد ككتلة وخطوبة) (صبري حلال : الرحيل إلى مدن الحلم ، صفحة : ١٠)
(٧٢) وأصر على أن البياتي لديه فكرة مدبرية جدا عن شعره ، فصفحة تكون نصريته - وهي نصها وثيقة واضحة وعلنية الضوء على شعره . ففي واحدة من مقابلات عديدة مع الشاعر لمراد ، يصرح أن من مدن القنرة إلى مدن الحلم ، يصرح البياتي « ... فالرحيل إلى مدن الحلم هو جرحا للسفر الوحيد الذي يمكنه الشاعر في هذا العالم الذي يعيش فيه - فطنته والمصنوع ... لم يكن بإمكانه الرحيل إلى مدن الحلم دون أن يمر بحد القنرة وما أن مدن القنرة في حصر لا يستطيع تقييدها إلا الشراء ، قائم بظلوما في طريقهم إلى مدن الحلم » (لمدن توافي القنر عدة مرة ما بين علامات النصصين من الأسبانية لذلك وجب القنرة) المخرج ، مجلة المراقب الأدبي صفحة ١٢٩ عدد : ١ - ٢ ، مارس ١٩٧٢ ، ص ١٢٢

لكل حالة - هذا ما يبدو لي أيضا - بارزة ومختفية بصورة جزئية .

أ - ملويد

تواصل ملويد في هذه المرحلة لعب دورها كرواية سياسية عدائية استردادية ، فبالرغم من أن الإشارة إليها الآن لا تبدو عادية كما كانت في مراحل أخرى فيمكن أن هذه المدينة المنافسة أن تكون خلفية لقصيدة مثل « الكابوس » التي تبدأ « بعرفة الشاهر إلى جحيم » بيكاسو « وليل الزمن الوهل في قصائد العشق على قبر ملوك الحجر » .

كان على بوابة الجحيم « بيكاسو » وكان عازف القيثارة ملويد

للكلمات المسرح المفضلات يرفع الستارة

يعد للمهرج البكاره

يجني السلاح والبلود في الأرض إلى ليامة أخرى وفي منفاه

يموت في المقهى وعيناه إلى بلاءه الجعنة

مخلفان من خلال سحب الدخان والجريمة

ويده ترسم في الهواء

علامه غامضة تشير

إلى السلاح وإلى البلود

وعازف القيثارة في ملويد

يموت كى يولد من جديد

تحت شمس مدن أخرى وفي أكتافه جديدة

شيء من هذه التأساة الكبرى يظهر في « المدينة المسحورة التي تقوم على خبر من الفضة والليمون » .

٣ - المرحلة الثالثة :

ستتضمن هذه المرحلة الأخيرة ديواني الشاعر الأخيرين الصادرين بعد سنة ١٩٧٠ ، وبالأحرار من ارتباط الديوانين بوضوح بالأعمال السابقة ، فإتينا كما سبق أن أشرنا سنرى فيها أيضا - بياتها جديدا . وكل العناصر الرئيسية التي تضمنتها ديوانين المرحلة السابقة (الثانية) والتي كانت تحقق تطورا كبيرا وفي نفس الوقت محدودا - موجهة عناية خاصة لمنظمة بناء القصيدة ، تنتشر في هذه المرحلة انتشارا واسعا . وبهذا تعطي الأفضلية للاختيار الرمزي الأسطوري الذي وصل إلى عصب القصيدة ، وللمونولوج الداخلي المكثف المستخدم استخداما واضحا في الديوانين السابقة ، وهكذا كانت الأنفاس الشعرية تبدو وكأنها أنفاس ملحمة . والآن فإن تلك العناصر تجد الطريق مبيدا - هكذا يبدو لي - إلى هذه القصائد الجديدة ، ذات البيت الطويل والزمن البطيء - والموسيقى الداخلية الصاخبة الأكثر انهماكا التي تسيطر على ديواني الشاعر الأخيرين . وهي ، كما اعتقد طريقة جديدة ومحاولة لمزج اليأس بالأمل^(٧٣) .

وفي هذا الإطار الجديد تظل ثلاثة المدن السبائية قائمة كمنصهر أساسي^(٧٤) ، وتظل القواسم المشتركة

(٧٣) خص محمد السبائي ديوان « قصائد حب بركات العالم السبع » بدراسة شاملة تمتع بعد أول من تحليل القصائد - (انظر مجلة الاشب الماسر للدراسات ٤٧ - ٤٨ ، ٢ ، مايو ١٩٧٢ ، بغداد)

(٧٤) وفتننا أخذت من الظروف والأوضاع السبائية لا أريد لجعل القصيدة التي بدأها هذا العنوان الجديد : « قصائد حب بركات العالم السبع » والتي هي بالأساس في عصر أكثر قصائد الكتاب امتدادا ورجالا وهي بالرموز ، أما قصيدة « عين الشمس في محلات » هي للدين بن حري ، « ترجان الأوقال » وهو القصيدة وبركتها من المصنف الألفيني الكبير الجري والمفطور في « مدخل » هي للدين بن حري . هي - كما يبدو لي - قصيدة ذات جمال فكر وعظمى ، وهي في نفس الوقت قصيدة مؤثرة تسبق . حتى أن بعضا مستعرب سبائي يوما ما - بدراسة مؤثرة تستحقها .

تجاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
« الحمراء »

مقتولا تنطفي صورة الخناجر - الزنايق - النجوم
كان الفجري شاحبا يطرد في غنايه الاشباح

كسأت يده ترسم في الهواء شارة الفريق
- العاشق - المخدوع

والعذراء مثل ريشة تطير خلف يده الواجفة ،
الضاربة

« الحمراء » كان غارقا كعده بالصبم

صاح الفجري : استنظي أيتها الاحمدة
- الهياكل - الاكواس

يا مكعبات النور في قصيدة المستقبل - الثيرة -
الرحيل

صاح : استنظي أيتها الاسطورة - القبلة -

العذراء مدت يدها ليد وعانقتها

رقصا معا واصبحا لسان شب

فاشتملت في شعرها الوردة

صاح الفجري : احترقي أيتها الصغيرة الحسانه
مال رأسها ، ثلاث العيون والشفاه

هذا زمن الموت على وسادة الربيع

مال رأسه ، فاحتضنته وهو يكي

يبحث عن مملكه الايقاع واللون وعن جوهرها
الفاعل في القصيدة^(٧٥)

كما يمكن لهذه المدينة أن تمثل خلفية. للهدف المرجو
الذي يتبعه الشاعر في « الموت في البوسفور » حيث يموت
أيضا بعد ألف ليلة وليلة^(٧٦) :

التقيت بالرفاق :

كان يونس الاهرج قد مات

وكان يوسف السجين عند النبع

مازال الى « مدريد » في سفينة من ورق يرحل وهو
يخدع السجان عند النبع مقهورا^(٧٧) .

ب - حرثاته

تفتح الآن حرثاته فيكونا مسرحيا فيه شيء من
الحيل واللاحقية فيكون آثار مسرحية رائقة فيه جو

رقصة تمثيلية أو جو تمثيل صامت ، فالذي قد يتمخض -
بصورة شقة عن تلك الرؤى القصص حراوية كاستعداد

« للسيمفونية الفجرية »^(٧٨) التي يبدو فيها الذافع
السياسي وكأنه غير موجود تماما ، هو في الحقيقة قصيدة

حب ، قصيدة موت وقدر ، رقصة « حب مشعوذ » :

كان المغني الفجري يرشق العذراء بالوردة

والعذراء مثل ريشة تلدور حول نفسها

(٧٥) الفرجة الاسبانية الكاملة هذه القصيدة قام بها فينيريكو لريوس ولكن المرجح انها في كتاب المخبرات للذكور ، الابن العراقي الشاعر ، الصفحات ١٦١ - ١٦٤ .
(٧٦) هي واحدة من قصائد كثيرة امتدحها الياني التي تألف حكت ويبدو أن الصداقة التي بدأت بين الشاعرين ظهرت في الاتحاد السوفياتي كانت كبيرة ملغيا في ذلك مثل
الاصحاب للجمال ، ياميا . فحكمت عند الياني مثل واحد من سمواته الشعرية . ويؤكد سكون من الاممية وكان تحليل نتائج هذه الصداقة جامعة كانت أم نفسية وألمية .

(٧٧) جيران الياني ٢٨١/٣
(٧٨) ومع كتمان السر انهم هذا الجمل للفرقة ، لأنه خلال الزيارة الأخيرة التي قام بها الشاعر إلى إسبانيا في يناير ١٩٧٣ بدعوا من للشاعر الإسباني العربي للفرقة لأحياء بعض
الاسمات الشعرية سمعت له الفرقة بالشعر عبر الانكس ، وبالطبع زيارة الحرس ، ومن مصادر شخصية لاخاص صحبها ، أعلم بان الزيارة لم تكن مبرجة فلما وأن الشاعر
أحمر - بالطنج - حل أن تكون كذلك ، قد يبدو هذا الأمر صعبا للبحث . ولكن بالقدرة في يبدو غير ذلك حيث أن لا استغرب شيئا من هذا التليل على خاطر - وعامة إذا كان
- له قدرة الياني المتصاعدة الجبلية . ولكن على كل حال يجب الاخذ في الاعتبار ، وهو أمر طبع ، أن يكون الياني قد سبق له وأن سافر إلى إسبانيا قبل هذا التاريخ سافرا خاصة
ولكن لا يعرف ما إذا كانت قد عرفت له الفرص ، سافرا لكي يحصل بانهاء عزيزه عروية ، هذا مع اني نفسي قد سكنت الشعر - وهو صديق عزيز جدا - هذا السؤال ، فلم
يحيي ، لم يرعا أن رسائلي تلك لم يصلها لأن الياني - وأكرر للفرقة - لا يتعطل في اصطاف معلومات والمعلومات وتوضيحات من الله .

يطرد الأشباح في غناكه الصاعد من قراوه
الأسطورة - القبيلة
« الحمراء » كان غارغا كعنه بالعمت والتجبر
على أبوابه يرسم أشجارا وقبرات ليل راحل
تلاقت العمون والشفا
صاح الفجري خائفا : توفقي أيتها الريشة في
مدار هذي اللعبة الفاجعة
العلماء دارت دورتين
وقفت ،
تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
« الحمراء »
مقتولا تغطي صدره الخناجر - الزنابق - النجوم
توقفت هجرة أحزان المني ،
وقع الطائر في الكمين
مرت حريات الفجر ، الليلة في وحول هذا
الشارع المحاصر ، المسكون بالأشباح
كان الفجري يحسح السكين بالنديل ثم
يعبر الشارع محشورا مع الأشباح في المني
بخفي خائفا لنفسه . قارئة الكف له قالت
هناك مدن رائعة أخرى وراء النهر ، حيث
الشمس
لا تغيب في الليل ، ولا يجده فيها العاشق -
الغريق
في منتصف النهر ، ولا ترحل فيها الريشة -
العلماء
صاح القري : لآني رأيت عينك بأسفار
النجوم - الريح
أجدادي على بوابة الشمس

وفي المداخن السرية - الكهوف ، كانوا يرمون
ويجهد الفارق بالنور
وكانوا ، كلما عاد الريح استغلوا بعودة الروح
إلى الطبيعة الميتة
الأشباح غابت واختفى المنى
وكان الفجري راكما يبيكي
وكانت يده في يدها
قارئة الكف ، له قالت : هناك مدن رائعة أخرى
وراء النهر ، فارحل
فهنا المخطوط في كفك لا تقول شيئا
طققت تبيكي ،
وكان الفجري راكما يبيكي على مكعبات النور
في قصيدة المستقبل - النبوة - الرجل
صاح استغظي أيتها الأصمدة - الأناوس
وحول هذا الشارع المحاصر ، المسكون بالأشباح
كانت يده في يدها صبا ، لا تقول شيئا
نهضت قارئة الكف - ودارت دورتين ،
وقفت
تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
« الحمراء »
مقتولا تغطي صدره الزنابق - الخناجر -
النجوم (٧٩)

ج - قرطبة

والطريف في الأمر أن الدافع السياسي الموجه الذي
أجلى ثنائيا عن القصيدة الغرائبية سابقة الذكر أو ضمير
إلى درجة أصبح فيها أقل من مجهول ، يظهر في قصيدة

(٧٩) استخدم هنا ترجمة (السبعونية العبرية) من عنوان سورة ناقة لشارق الفار ، العنوان ٢٤٣/٣ (القصيدة الواردة في مجلة نظراء ، ليطندان ٩٠٠ ، الصفحات ٢١٨ -

٢٢٠ ، مطبوع ١٩٧٤ .

« الزلزال »^(٨٠) القرطبية العظيمة ، من نفس الديوان ، فالأشعارات الى قرطبية هي الأشعارات الرئيسية في القصيدة ، وهي التي تعطي القصيدة أيضا نبرتها وتعتبر بمثابة همزة وصل تربط المدينة ببيئات أخرى : المغرب وكوبا ، في حين يعود الدافع الفرناطي للظهور كملطف في المقام الأول :

- ١ -

تشرق شمس الله في حينك إذ تغرب في قوارب
الصيد على شواطئ المغرب
حيث فقراء الأطلس المنتظرون معجزات القمر
الولي
في الأضرحة - الطلاس - الدبابح - النذور ،
حيث

النسوة المكفنت بسواد الحرق - الأطمار

حيث الشاعر الاندلسي يرتدي عباءة الريح

يطير حاملا قيثارة فوق جبال الترم

فوق المدن المفتوحة ، المقطوعة الأتداء ، حيث

القمر الولي في صون قارعي طبول الملك الأخير

في « قرطبة » يثيب في البحر

أراك : تدخلين ملجأ الأيتام

تحملين عصافير ووردتين من حدائق « الحمراء »

تبكين على صبرك البارد في منتصف الليل

وفي الصباح من شرق « أفريقيا »

تظلين على حريك من زاوية المقهى

أراك - وأنا أعمل من منى الى منى

تراب الوطن - القصاد المنصوبة - الجرائد

السرية - النار ؟

أراك : تعبرين السوق والبرليس في المحضر

في غافر الحدود محمودا يعطي بالدبابيس والشمع
وجوه فقراء الأطلس - الخراط - الدبابح -
الأضرحة - النذور

حيث الشاعر الاندلسي في سجون العالم الجديد
في زنازة الحليفة الأخير ، في « قرطبة » يموت

- ٢ -

توقفت عائشة ، فالباس لا يلعب في الليل

الى كوبا ، ولا يعود

- ٣ -

كل النروب أصبحت بعيدة ، لكنها مشمسة
تلوح من بعيد

- ٤ -

قال : أهد - غادسيا لوركا - إذا ما انتصف الليل
وفي الوادي الكبير نامت الزهور

- ٥ -

العاشق الاندلسي عصبوا عيونهم وقتلوه

قبل أن يتنصف الليل وقبل أن يصبح الديك

- ٦ -

قالت : رأيت الملك الأخير في « قرطبة » كان

بسيف الحشب المكسور فوق عرشه متكئا

مكتئبا ، يتر مثل ريشة في الريح

كان حوله السيف والشاعر والمنجم المخصي

في بلورة محدقا ، يقول : مولاي

أرى صحابة حراء فوق هذه المدينة المفتوحة

المقطوعة الأتداء ، مولاي أرى نسرا عظيما

جائئا فوقك - مولاي أرى الحريق في كل مكان

وجواري القصر والغلمان بالسم موتون ، أراك

(٨٠) الإشارة هنا الى القصيدة المهداة الى الشاعر الإسباني للفريق عبد الحفيظ الكبي ورفاقه (حوان سيرة فنية ٣٣١/٣٣٠٠٠) وفي هذه القصيدة يبدأ - مكلنا - الطابع العربي الإسباني للجهن والخيال للاعتدال ، الى الوطوح وفسرنا تما .

تقولين ، أنا أقول أيضا : « أنه الزنزال »
 في « الأطلس » في كوبا رقصنا
 عندما أمطرت السماء
 قال ضاحكا « البوت » من أين يجيء النوم
 والبحر ولي عاشق
 يحمل في سلة المحار والاسماك واللؤلؤ
 هل عاد من الغابات « جيفارا » ؟
 رقصنا عندما أمطرت السماء والبحر ولي كان
 يبيكي حبه الضائع في المغرب . قالت وتقولين
 أنا أقول أيضا :
 انه الخليفة الأخير في قرطبة « موت »^(٨١)

« فسهوب إسبانيا الواسعة التي تزحف نحو البحر »
 والتي قد يكون الشاعر قد جاءها أيضا في الخيال « كأمير
 القمر فوق جواد النار »^(٨٢) ألهمت الشاعر بهذا الحماد
 الأخير من روايات القصيدة الذي سيظل بمعنى من
 المعاني ، حصادا أخيرا مؤقتا^(٨٣)

رأبها : علاقة

حاولت في الصفحات السابقة إبراز موضوعات
 ورموز معينة عند شاعر عربي من عصرنا ، مستخلصا في
 النهاية وموضحا ، فعلا ، الطوايح الشخصية البارزة

صاريا أعمى على قارعة الطريق في قرطبة
 « تشحد »
 قالت : عندما أوما للسيف أن يقطع
 رأس الشاعر - التديم
 مرت ليلة
 ولي الصباح أحرق المنجم المخفي بالتنور
 « مولاي » انتهت
 فالباص لا يلعب في الليل إلى كوبا ولا يعود
 والجرائد الصفراء لا تعجب وجه فراء الأطلس
 المتظلمين معجزات القمر الولي
 قالت ، ويكت : في ملجأ الأيتام
 كنا نخدع البوليس في منتصف الليل
 ونغني حامين الصف السرية - الفصائد
 المنوعة - النار
 إلى الأضرحة - الطلاسم - الذبايح - النذور
 حيث النسوة المكفئات بسواد الحرق - الأظمار
 حيث الشاعر الاندلسي يرتدي عباءة الريح
 ويبيكي حبه الضائع في « قرطبة »
 رأيت عصفورا ووردين في حدائق « الحمراء » في
 شعرك
 كان « ألمحي » يعبر الشارع :
 من منفى إلى سجن ومن سجن إلى منفى

(٨١) ترجمة هذه القصيدة منشورة في العدد السابق من مجلة نقاديا المصطلحات ٢٢٠ - ٢٢٢

(٨٢) « لبحيرات الواقعة بين حواشي القصص ماعزلة من قصيدة : « فصادك من القراق والموت » (سيرة لبقية ... الجياد ٢/٣٢١) التي نشرتها أيضا في هذا العدد ، لها ، ظهر فيها شذوذا وأما في إسبانية شذوذا لشعراء شيعيين إسباني فليسها الشاعر على أنها ألقا « فلامينكا » (إمبا اللبنة اللبنة) ويصر الشاعر على أنه قد أصبح في قرطبة إلى على شعري (ألفر الثاني) ٣٢١ - ٣٣١ و ٣٩٧) وقد نشرت ترجمة هذه القصيدة في المجلة السابق الذكر من مجلة نقاديا ، ص ٢١٩ - ٢٢٧ .

(٨٣) وكافكا لا أقول بالفضل ، فمت ما انتهت من كتابة هذه المقالة كان الياسي يرسل لي بأخر قصيدة له كانت موضوع أسباني بجزائر د لي وداقيل شعري ، مؤرخة بـ ١٩٧٤/٨/٢١ ومنشورة في مجلة البلاغ الأسبوعية البيروية بتاريخ ١٩٧٤/٩/٩ ، وهي قصيدة عامة يقال فيها عناصر شعريه واجبة ونسبة للشعرية كانت الأتحد الديسي الذي لبته في مطلع القصيدة :

أمر طلل في الظلي ، يبيكي « شعريه »
 ياتي دار الحمراء الأسبان الغضين ثلوي
 « ديوان قمر شعري » ، الديوان ٢/٤٠٩

الطويل ، فلتتفق بصورة فردية أو جماعية على أن مغامرة كالجالية ، حل الأكل ، يُنسخ فيها شعر عبد الوهاب البياتي وترجم ليست بالمغامرة التي يمكن لشعر شاعر عراقي (من فردوس بلاد الرافدين الخالد في الذاكرة) أو شعر شاعر عربي لا يزال يعيش بيننا ويتحدث عن بلادنا اسبانيا ، أن يظل معزولا عنها^(٨٥)

التي تتجاوز أي طابع ثائري في شعره ، وهنا يجدر بنا الإشارة إلى أن البحث الضروري الذي لا يكل عن مدينة الحلم تلك ، المثالية المنتهية ، المفسرة ، النهائية هو واحدة من طرق كثيرة شائعة وموثوقة في الأدب المعاصر للاعتناء بالعودة إلى الجنية^(٨٦)

من عالم الروح الصافي ومن رواق اللاشعور الظليل



(٨٤) : « فاعلم عند البياتي يلتفت البكرة لأنه يلتفت الأسفل ويمن إلى الأعلى والحركة الالتفات البكرة عند لا يعطى على أي معنى محلي أو إقليمي ولا علاقته له بأخطائها القديمة ولكنه لا يجم عن خطايا من نوع آخر وما آثار قسوة من خطايا اللاعنوت القديمة لأنها خطايا الجبر الاجتماعي والسياسي والحضاري . ودون القلب على هذه الخطايا الجديدة لن يجمع أجزاء للصورة الممزقة وأن تولد فيكارة وأن تتجسد للمدينة الحلم ... لليلة التي تشرق فيها جبهة القمر حوس الذي ظل فوق الإنسان إليه يد القم الجصور » (مبري حافظ - الرحيل إلى مدينة الحلم ، صفحة : ٦٥) وفي اداء ارباق حقيها من حيث المبدأ ولكن قد يكون من المنسب أيضا اجراء بعض التماثل في جهة ما ، من هذه الأراء .

(٨٥) : « أن اسبانيا بالقصبة للحرى .. هي ربيع تاريخي لا يتجدد ، حده هي كلمات شاعر آخر من آثار شعراء هذا العصر العربي المعاصر يروضا وسكالا ، وهو أساسا ، شاعر غير تقليدي ولا يتسلك بالمعروف ، انه السوري زرار قبلي (زرار قبلي : قصص مع قصص بيروت ١٩٧٣ صفحة : ١٠٧) وقد تحدثت عن قبلي والتمتع من حضور المنصر الأسباني في شعره في مقالات عدة : انظر الكتاب . : قصص حب غريبة لزوار قبلي ، مدريد ١٩٧٥ وخاصة صفحة ١٥٥ وما يليها ، و : المزمع الأسباني في شعر زرار قبلي ، المدمان ٣١٩ - ٣٣٢ بيروت والحضن من مجلة أريز ١٩٧٦ ، وفي مقال أمدنا لثمة في هذا الكتاب . وانظر أيضا : « ذكرى اسبانيا وحضورها في شعر زرار قبلي » ، في الملحق الأسباني الثاني بترجمة : القدر مقلوبس ، للمدينة البوذية ، العدد : ٣٣٩ ، ١٤ / نوفمبر / ١٩٧٤ .

أسم أعمال الياني

أولاً : ثلاث

يورو مارتشيت موناكيت

- ثلاث مدن إسبانية في شعر حيدروغاب الياني ، إريغيات في الأدب العربي الجديد - لمحمد الأسدي العربي للثقافة ، مدريد ١٩٧٧ ، صفحة : ٥٥ .
- تطليق على كتاب : مأساة الإنسان المأسور في شعر حيدروغاب الياني الذي يجمع مقالات ليلي سيد وآخرين ، مجلة لافار ، العدد الأول ، صفحة ١٨٣ ، مدريد ١٩٧١ .
- الحبل والرمز في شعر حيدروغاب الياني وحيد سيد ، مجلة لافار ، العددان ٥ - ٦ ، صفحة ٢٠٩ ، مدريد ١٩٧١ .
- حضور الميموكر حركته لوركا في الأدب العربي المعاصر ، من كتاب إريغيات في الأدب العربي الجديد ، صفحة : ٣٣ .
- تدخل إلى الأدب العربي الحديث ، صفحة ٢٠١ ، ٢٢١ ، مطابع مجلة لافار ، مدريد عوفه سبوت أكتوبر ١٩٧٤ .
- الياني شاعر عربي كبير في مدريد ، مقابلة لفرعيا جريدته ABC ، العددية صفحة : ٢٤ ، الجمعة ١٥ فبراير : ١٩٨٠ - مدريد .

فيديو بكر أربوس

- حيدروغاب الياني في عوالة لوركا في الحياة ، وهي مقدمة ترجمة ميروك الذي يصدر في مدريد على الشهر الأخير من سنة ١٩٨٠ وكذا كاد لوركا ترجمها في مجلة « الأعلام » الإسبانية عدد أبريل ١٩٨٠ .
- الموت في الحياة ، مقال يصدر في أوائل العام ١٩٨١ في مجلة القلم ، مدريد .
- الفكرة لا تلميذ أبداً وأبداً لا يوت (ترجمة للكتاب مع الياني لترجمها مجلة الشعر البيرونية في عددها : ٣٧ صفحات ٥٨ - ٧٣ ، شاد ١٩٦٨ ، مجلة لافار ، العدد الأول ، صفحة : ١٣١ ربيع ١٩٧١ ، مدريد .
- اتصال حب على بركات العالم السبع .

مهايل باليون

- الأعلام للشعر ، مقابلة مع الشاعر لترجمها مجلة مجلة ، عدد : ١٤ صفحة ٣٥ ، يوليو ١٩٨٠ ، مدريد .

ثانياً للخدمات :

- وتكمل للخدمات القصيرة التي كان المخرجون يصنعونها ، بهذا الشأن يكن مرابطة مصاصر للخدمات لترجمة كيا تروني القواعد .
- ديوان ملائكة وبياضون

١ - حاتم :

- إريغيات مارتشيت مارتشيت : نظرات من الشعر العربي المعاصر ، سلسلة أيسرغال ، رقم ١٥١٨ ، مدريد ١٩٧٣ .

ديوان - أبريل مهشدة

٢ - أبريل مهشدة :

- يورو مارتشيت موناكيت : حضرات من شعر الياني مصممة (كيا حست من لترجم الله) قرينا في كتاب بديوان « حب كذا قصي أسفر منه » حيدروغاب الياني ، وذلك في مدريد .
- مسافر بلا حطاب :

- فيروز المجد الاكبر والزهري

- ٩ - تصانيد آل يافا .
٣ - رسائل .
٤ - تلويذ للأطفال والزوار .
٥ - الترميم .
١٩٨٠ - يادرو مارييت بوتكاش : تصانيد آل فلسطين ، دار نشر مولييريس دي لافوا ، مدريد ، ١٩٨٠ .

ديوان الشعراء في القلبي

١٠ - أحرز ان البطيخ

- فهد بن يونس : أخصار في اللغة ، مسجلة للريان ، مؤسسة الناصر (مع مقدمة) ، البيت العربي الاسياني ، مدريد ١٩٦٩ .
- ١١ - لغات في القصور :
- فهد بن يونس : الكتاب سابق الذكر .
- عمرو مارتوت موتلات : اخصار العرب التي تهمون .
- ليوارد مارتوت مارين : جريدة A.B.C. ، عدد ٢١١٦١ / ١٢٤ ، الخميس ١٩٧٤ حكمة ١١٢ .
- ١٢ - للريح والاطلاق :
- فهد بن يونس : اخصار في اللغة .
- لوثير مارتوت مارون : خرافات من اخصار العربي للنصارى وريده A.B.C. مصنفان سبق ذكرهما .
- ١٣ - مرشد في اللغة :
- فهد بن يونس : اخصار في اللغة .
- ١٤ - ديال بلنسي :
- فهد بن يونس : اخصار في اللغة .
- ١٥ - آنية جديدة لمن رادي حل :
- فهد بن يونس : اخصار في اللغة .
- ١٦ - صلا لا ين يدعيه :
- فهد بن يونس : اخصار في اللغة .

- ١٧ - **بطاقة** بريد إلى دمشق :
- **فيديو** يكو أريوس : أشعار في الشعر .
- ١٨ - **الزواجر والحركة إلى وادي سعد :**
- **فيديو** يكو أريوس : أشعار في الشعر .
- ١٩ - **من أهل الحب :**
- **فيديو** يكو أريوس : أشعار في الشعر .
- ٢٠ - إلى عام ١٩٥٧ .
- **بنو ماريث موكنايث : الشعراء العرب الأقدمون .**
- ٢١ - **صبيحت من الغفر :**
- **فيديو** يكو أريوس : أشعار في الشعر .
- ٢٢ - **الأميرة واليهود :**
- **بنو ماريث موكنايث : حضرات من شعر البياتي .**
- ٢٣ - **البيات إلى عهد .**
- **فيديو** يكو أريوس : أشعار في الشعر .
- ٢٤ - **الليل فوق صحن .**
- **ليونور ماريث ماريث : حضرات من الشعر العربي المعاصر .**

ديوان بوميات سياسي خريف

- ٢٥ - **الليل والحركة والأسل .**
- **بنو ماريث موكنايث : الشعراء العرب الأقدمون .**
- **ليونور ماريث ماريث : جريدة A.B.C. سبقة الذكر .**

ديوان كلمات لا تموت

- ٢٦ - **قوله :**
- **بنو ماريث موكنايث : الشعراء العرب الأقدمون وعبد مولوي القويون ، القصيدة من جلسة مغربية للسلطة ، عهد : ١ مايو ١٩٨٠ صالحة ٩١ وحضرات من شعر البياتي وقد ترجعها تحت عنوان : نحن أحرار . . إلى الجمهورية العربية .**
- ٢٧ - **قصائد من ليبيا :**

- ٥ - **الخرقة .**
- **ليونور ماريث ماريث : حضرات من الشعر العربي المعاصر .**
- ٩ - **الوحدة .**
- **ليونور ماريث ماريث : حضرات من الشعر العربي المعاصر .**
- **بنو ماريث موكنايث : حضرات من شعر البياتي .**

ديوان الغر والكتابات

- ٢٨ - **اعتبار من حلبة لسيور .**
- **فيديو** يكو أريوس : مجلة استطلاعية لليونور ، مطبع سنة ١٩٨١ مغرب .
- ٢٩ - **الليور كاسر .**
- **فيديو** يكو أريوس : مجلة أكاديمي ، شعراء عربانيان مساهمان العدد : ١٩٥٥ ، أبريل ١٩٧٥ مغرب .

ديوان القدي يوحنا ولا يولي

٣٠ - العودة من بابل :

- فيديريكو أريوس : شاعران عراقيان معاصران ، مجلة الكويتي العدد للسابق الذكر .

٣١ - القويوت :

- فهدى بكر أريوس : شاعران عراقيان

- يندرو مارثيث موكايت : خطرات من شعر الياسي

ديوان عبود الكلاب الحية

٣٢ - بكافة إلى فليس حزيوان :

- فيديريكو أريوس : شاعران عراقيان معاصران . والادب العراقي المعاصر ، للمعهد الاسياني العربي للثقافة ، مدريد ، الطبعة الاولى ١٩٧٣ وطبعة ثانية ممتدة ١٩٧٧ .

ديوان لوليت في الحياة

٣٣ - مرتبة إلى حافظة

- فيديريكو أريوس : لوليت في الحياة (ترجمة كاملة للديوان للذكور) مع مقدمة سبق أن نشرناها في مجلة الآلام الفلسفية عدد ابريل ١٩٨٠ صفحة ١٦٠ (سلسلة انشدهيون ، طر لفر آريوس مدريد ، ديسمبر ١٩٨٠ . ولا بأس أن الذكر بأن الديوان يصري على التفتاد :

٣٤ - الحفظ

٣٥ - الموت في خرافة :

- (أعلام فليس) نشرها دون تفرغ في العدد : صفر من مجلة مجلة ، ديسمبر ١٩٧٨ : مفرد)

- يندرو مارثيث موكايت : خطرات من شعر الياسي)

٣٦ - الموت في الحب

٣٧ - مرافي أوكا :

- (ملوية لويده كايرو : ترجم المصنف الثالث والرابع والخمس في كتابها « خرافة » سلسلة الزمان ، البيت العربي الاسياني ، مدريد ١٩٦٩)

- (يندرو مارثيث موكايت : ثلاث مدن اسبانية في شعر عبقري عهاب الياسي ، اريادات في الادب العربي الجديد ، للمعهد الاسياني العربي للثقافة ، مدريد ١٩٧٧ .

٣٨ - حياك الجين .

٣٩ - من الموت والقوة :

٤٠ - حسي من آف لكة .

٤١ - الجراحة للحسية .

٤٢ - المصنوع .

(ترجم أريوس لأول مرة في حياة مثقلة مع الشاعر بيتوان : القوية لا تكتب أبدا ولحب لا يموت : مجلة الشرفة : العدد الاول ، صفحة ١٣١ وما بعدها ، مفرد ١٩٧١)

- (يندرو مارثيث موكايت : خطرات من شعر الياسي)

٤٣ - من الحياة والموت :

- يندرو مارثيث موكايت : خطرات من شعر الياسي والحمد سابق الذكر من مجلة سوليمي للفردو .

٤٤ - قلنا طرق بن العهد :

٤٥ - كتابة على غير حافظة :

٤٦ - رويحات اير فراس .

٤٧ - موت الاسكتلر اللندلي .

٤٨ - اكسل الكلاب .

٤٩ - حوامي :

ديوان الكتابة على الطون .

٥٠ - قصائد إلى عثمان

- يندرج دارثيث موكنايث : صيغتها العربية في مجلة التلم ، مدريد ، وفي كتابه سابق الذكر حشرات من شعر البياتي .

٥١ - ثلاث رسوم مائية .

- يندرج دارثيث موكنايث : حشرات من شعر البياتي .

٥٢ - من الذين يرفضون فشل دور الفن ، قال .

- فيديريكو أريوس : مجلة استغلتا لغيراني ، العدد السابق الذكر .

ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع .

٥٣ - تحت الشمس أو محلات هي الذين ين حربي في : ترجمان الانوار ،

- يندرج دارثيث موكنايث : حشرات من شعر البياتي

٥٤ - بوابات المسائل الفراء

- يندرج دارثيث موكنايث : حشرات من شعر البياتي

٥٥ - الكاكرس

- فيديريكو أريوس : شاعران حركيان معاصران وكاتب : الأجاب المرالي للمصنوع .

ديوان كتاب البحر

٥٦ - الأبرياء والنجس

- يندرج دارثيث موكنايث : حشرات من شعر البياتي وألغاه سابق الذكر - مجلة سورينج القرويد .

ديوان سيرة ذاتية لسائق الناز .

٥٧ - قصائد عن القرائ والموت

- يندرج دارثيث موكنايث : مجلة للثارة ، المندخان : ٥ - ٦ صفحة ٢١٦ ، مدريد ١٩٧٤ ، يصححها في كتابه : حشرات من شعر البياتي

٥٨ - الأرواح :

- يندرج دارثيث موكنايث : مجلة للثارة المندخان ٥ - ٦ صفحة ٢٢٠ وقال : لائحة مدون أسبانية في شعر البياتي وكتاب حشرات من شعر البياتي

٥٩ - السطورية القصيرة :

- يندرج دارثيث موكنايث : نفس مراجع ترجمة قصيدة الأرواح

ديوان قصير شيراز

٦٠ - لي وقائل البرقي

- يندرج دارثيث موكنايث : مجلة لرهو ميسس ، صفحة ٤٩ ، الكويرو ١٩٧٩ تم أجهاد لفرها لمرکز الثقافي الفرنسي بمدريد على شكل لوحة

حوليا أنغوليا : مجلة مجلة صفحة ٦٠ ، عدد : ١٤ يوليو ويوليو ١٩٨٠ والفرقة موكنايث بتاريخ ١٩٨٤/٨/٢١

٦١ - القصيدة الأخرى

- يندرج دارثيث موكنايث : حشرات من شعر البياتي

٦٢ - أوله . . . وآخره يحيي

- يندرج دارثيث موكنايث : مجلة التلم ، صفحة ٨٤ سبتمبر وأكتوبر ١٩٨٠ ، مدريد وصيغتها في حشرات من شعر البياتي

- فيديريكو أريوس : مجلة استغلتا لغيراني ، العدد السادس إليه سابقا

٦٣ - حب تحت المطر

« بنو مارتيت موتايث : مجلة التلم سينير والكوير ١٩٨٠ وعظمت من شهر الياني

٦٤ - التورياني من خزانة

« بنو مارتيت موتايث : أقال حرية جديدة لي خزانة ، مجلة التوريانو ، المصنوعات ٧-٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ٢١ - ٢٣ المعدل : ٨٨-٨٩ أغسطس وسبتمبر ١٩٧٩ مديرة
وتكررت هذه الفقرة لهذا لي داخل حرية جديدة لي خزانة ، دار نشر المردوف ، مديرة ١٩٧٩ لم نشرها المركز الثقافي العراقي بمديرة على شكل أروحة مع يابوخرالية خصصا
أحدنا كرمين رويث .

ديوان ملكة السيرة

٦٥ - سيمونية الجند الخامس الأول

« بنو مارتيت موتايث : سينرها لريدا لي مجلة التلم ، مديرة .

٦٦ - المراد

« بنو مارتيت موتايث : سينرها لريدا لي مجلة التلم ، مديرة

٦٧ - سايوج بيوتك لريج والاشجار

« بنو مارتيت موتايث : ثلاث قصائد حبيب لمداد ألوجاب للياني ، مجلة التلم المعدل سينير والكوير ، مديرة ١٩٨٠

٦٨ : المرحبات

« ملكة لي تسيير ، ترجمها لي الأسبالية كرمين رويث برافى وصدرت عن دار التوريانو للطباعة والنشر ، مديرة ١٩٨١



ما من شك في أن الإنسان منذ وجد على الأرض وهو دأب الجهد في تكييف الطبيعة حوله للملاسة حاجاته الجسدية والروحانية ، وأنه كذلك بنظرته وحسه الرفيع للجمال وحشقه للإبداع قد حاول أن يصوغ كل ما تشكله يده في قالب فني ، يحكيه مرة صورة ومرة مثلاً ، ومرة كلمة ومرة نغمة ، ومعبراً عن رغبته الكامنة على تلك الصور المختلفة التي تتباين تشكيلاتها على وفق قدرته على الخلق ومقدار تأثره بما حوله .

وإذا كان بعض نقاد الفن قد قسموا الفنون الى قسمين : فنون المحاكاة كالنحت والتصوير والنحت ، وفنون التجريد كالعمارة والموسيقى ، إلا إننا نرى بعض الجور في الخلط بهذا التقسيم على إطلاقه ، فلو تمت الصورة أو التمثال بمحاكاة الطبيعة لتجردا من القيمة الفنية وتحول التصوير الى فن آلي أشبه بالتصوير الفوتوغرافي ، ولهذا النحت صعباً للقوالب فحسب . لكننا نجد في كل المنجزات الفنية نصيباً من التجريد ، كما نجد فيها نصيباً من المحاكاة ، وذلك ما تنبئ به في بعض المباني القديمة أو البدائية ، ولا سيما ما كان منها دينياً ، فهي تتبرع بنض شاعري أكثر مما تخضع لغرضها الوظيفي .

لقد أنشئت المعابد لتلبي في الأصل حاجة الروح غير أنها استلهمت في أمشاط بنائها معالم البيئة من حورها . والأمل على ذلك كثيرة في البلاد العربية ومصر القديمة والهند واليونان وأفريقيا الاستوائية . وإنا نجد في الهند على سبيل المثال كيف تركت هيئة النبات أثرها على المعابد الهندوكية فجاءت تحكي أشكال النباتات ولا سيما العنبر . ولقد لبثت معابد الهند على تلك الحال حتى الى ما بعد انتشار الإسلام ، فحصل مسجد الأمير قطب الدين - الذي شهد بالقرب من دلهي - ظاهراً من ذلك التأثير النهائي ، وأخذت مثذنته التي تسمى « قطب منار » (لوحة ١) كشكل نبتة العنبر . وإذا كانت الحياة الحيوانية بالغة الأثر في أفريقيا الاستوائية حتى تسلمت الى

أقيم الجمالية في عمارة الإسلام

نبوت عكاشه

العربي أثرأ في أثر ، فالتأثر وجدانه ، وأهمته أن يحكيه فيها يبدع وأن يطبع به ما ينشئ . من أجل ذلك جاءت المعمارات تحكي ما يقع عليه البصر في الأرض وما تمتد إليه الطرف في السماء ، فكانت تلك الأهلة التي تزجت المآذن ، ثم كانت تلك القباب التي تحكي قبة السماء ، وكان للرياح الساخنة المحملة بالرمال الحارقة أثرها في إنشاء الدور والمسكن ، فاحطت بجدران صماء تحميها من نفثات ذلك الحريق ، حل حين تركت صحنوها مكشوفة حارة من السقف كي تصل قاطناتها بتلك السماء التي كان البدوي يفرح إليها طلباً للغوث وهرباً من الوحشة فلم يشأ أن يحجب ما بينه وبين سآوى روحه ، إذ كان يعد تلك الفرجة في سقف داره معبره إلى السماء أو جزءاً من السماء قد شُدَّ إلى بيته .

وكما كانت للبيئات الصحراوية أثرها في توجيه الفن المعماري وطبيع بطابع متميز يمثل تلك البيئة في الكثير من مظاهرها ، كذلك كان للتصالحم التي نزل بها الدين الإسلامي هي الأخرى أثرها في الفن المعماري . فالإسلام يعد كل بقعة من الأرض ظاهرة يجوز للنعم أن يؤدي عليها ما فرضه الله من صلاة . لذا جاءت المساجد أول ما جاءت في الإسلام صحنواً متسعة تسور بجدران . وإذا كان لا بد من أن يتجه المسلمون في صلاتهم إلى قبلة بعينها ، جاء بناء المساجد مرتبطاً كل الارتباط بهذا الترجيح النبوي .

ولقد حل فن العمارة في ظل الإسلام تعبيراً مصمماً جديداً ، إذ ربط هذا الفن المعماري بين المسجد والكمبة في مكة المكرمة ، وتزاور التعبير المعماري الأول الذي أحسه ساكن البادية من صلته بالسماء من خلال صحن داره المكشوف مع التعبير المعماري الجديد المستوحى من صلة العابد بالأرض .

ومع أطراد التحضر وهجر العرب للبادية واستيطانهم المدن وانتشار الإسلام بين الأمم ذات الحضارة والعمارة

الفكر المقاتلي ، أخذ الشكل الحيواني طريقه إلى الفن أيضاً حتى بات التأثير بالحيوانية - الإنسانية طائفاً في التشكيل ، فالتقلت مناخل بيوت مدينة كانتو شمالي نيجيريا ، شكلاً تلفيقياً يجمع بين سمات الإنسان والحيوان (لوحة ٢) .

ولقد استقر في روع العربي الذي تضمه البيداء الفسحة بقيتها السماوية المطبقة على أطراف الأفق خيالان يمثلان كونين : « الكون الكبير » الذي هو ذلك العالم من حوله بسمائه المرفوعة على الجهات الأصلية الأربع ، ثم « كونه الصغير » الذي ضمه صحن داره المكشوف والذي يقوم هو الآخر على جدران أربعة سقفها تلك الرقعة السماوية المنحودة التي تظل صحن الدار ، وهو ما يستشعره كل من ضمه فراخ فاحاط نفسه بما يفصله عنه ، وأضحى مشهوداً إلى السماء بناظره يتطلع إليها من خلال الفرجة المكشوفة ، وعاش بين تلك الجدران الناهضة إلى حلٍ محبوبة عنه رؤيته الألفية مستمتعا برؤيته الملونة .

على أن العمارة الإسلامية ولقد نبئت في بلاد مختلفة ، لم تستلهم ثقافتها الأولى وحدها ، بل تأثرت بكل بلد حلت فيه ، فاختلقت المعمارات باختلاف البيئات ، وأصبح لكل بيئة أثرها في عمارتها . فحيث كانت الصحراء نجد المباني قد تأثرت بتلك البيئة الصحراوية إلا في مواقع قليلة تتراوح بين الأودية مثل وادي النيل ووادي دجلة والفرات وبعض المناطق الجبلية المشبة كاليمن وسوريا ولبنان ، وبعض البلاد الباردة المناخ مثل تركيا .

فهذه الصحراوات برمالها المنبسطة وترتها المنفسحة وأرضها الجرداء التي لا ينض فيها نبات ولا ماء ولا حواء ، ويسمائها الصالية ويشمسها الالافه تهاراً ، ويهلاها ونجرمها المتألفة لئلا ، قد أذكت الفكر فنشطت علوم الفلك والرياضة ، كما أصفقت على روح الفنان

التشكيل الروماني المسيحي ، كما شاع الطراز المندوكي في العمارة الهندية الإسلامية ، وهو الطراز المتميز بالزخارف المستوحاة من نباتات البيئة الهندية في نحت الأحجار على غرار قطب منار (لوحة ١) . على حين تشترك العمارة في بلاد المغرب والأندلس في الكثير من صفات تشكيل الفراغ وتصميم الأعمدة والعقود المتراكبة وزخارف الجص الغري (لوحة ٧) .

وعلى الرغم من الاختلاف بين هذه العمارات في بعض التفاصيل أو في العناصر المعمارية الإنشائية كمنحنيات القباب والعقود والتكوينات المعمارية للمآذن أو بعض الزخارف ، إلا أنها تشترك جميعها في وحدة الروح الإسلامية الكامنة وراء التكوينات المعمارية والتشكيلات الزخرفية التي أصبحت تقليداً معمارياً يحفظه البنّاءون من ظهر قلب ، وغدت هذه الأشكال الزخرفية والتكوينات والعناصر المعمارية وكأنها اللغة العربية التي نزل بها القرآن ويحل بها في كافة البلاد الإسلامية .

واستمرت هذه الأشكال والتكوينات في عمارة الجوامع على مر العصور متوارثة عملياً إذ اعتاد كل خليفة أن يبني جامعاً في عاصمة ملكه ، كما دوج كل قادر على أن يشيد لنفسه ضريحاً ومسجداً ، الأمر الذي أتاح لأهل حرف البناء استمرارهم في مزاوله حرفهم مع التطوير في الاتجاه نفسه .

وساعد على قيام وحدة الطابع الإسلامي ما كان من تشابه ظروف البيئة وارتباط بين لفظي العرب والإسلام وقيام الخلقة الإسلامية التي سيطرت على أكثر البلاد التي اعتنقت الدين الإسلامي ، هذا إلى جانب أسباب وظيفية من الناحية المعمارية كرحلة البرنامج المعماري في الجوامع كلها نتيجة وحدة النظام في الصلاة ، الأمر الذي استدعى هذا التشابه في التخطيط المعماري .

وكان من الطبيعي عند نزول الإسلام بتعاليمه التي

الحضرة كطهران والعراق ، نشأ فن معماري ديفي حشري للجوامع والمساجد والمدارس والمتكفلات (الحانات أو التكايا) وغير ذلك من الأبنية الدينية . والفن المعماري الإسلامي مع هذا الذي جد عليه لم يستطع أن يخلص من التأثيرات الأولى ببيتته الصحراوية ، فجاء فناً يجمع بين جنبه الذي أمدته من المدن المتحضرة ، وبين قديمه الذي علق به من آثار البيئة الصحراوية .

وكان الفن المعماري الإسلامي يتركز في أول نشأته على العناصر المعمارية والزخرفية التي تتفق وروحانيته ، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضاً في سائر البلاد الإسلامية مع شيء من التباين اليسير الذي تحمله كل بيئة وتختص به وتلميه مواع أهلها الموروثة لإنشاء وعمارة وزخرفة وخبرة وتقاليده . ومن هنا كان الاختلاف الجوهري الذي يميز عمارة الجوامع في إيران بطغيان الناحية المعمارية الزخرفية كما تشهد في مسجد شاه باصفهان (لوحة ٣) ، على حين تغلب الناحية المعمارية الهندسية في مصر ، كما هي الحال في جامع السلطان حسن الذي نبع الشكل التيميري فيه من التكوين الإنشائي المعماري ، إذ ينضج الإحساس الديني من واقع تصميم الفراغ ، وليس من مجرد صقل السطح وزخرفته . وفي العراق تشهد ملوية سامراء متأثرة بأبراج الزقورات السومرية والبابلية القديمة (لوحة ٤) . أما في تركيا فقد تأثرت العمارة الدينية بالعمارة البيزنطية حيث فرض المناخ أن يكون بيت الصلاة مسقوفاً . وإذا كانت الجماعات التي تؤم للمسجد للصلاة غفيرة تستلزم مسطحاً مسطحاً ، فقد ابتكر المعماريون الأتراك طريقة التسقيف بالقباب والقبوات البيزنطية ونجحوا عن طريقها في التغلب على ما واجههم من مشكلات (لوحة ٥) .

وقد أخذ المسجد الأموي في الشام بعض لباسات

(لوحة ٩) ، وجعل حوالي أسطح جدران الصحن
بمراش أو شرفات متجولة تتجه نحوها إلى أعلى ،
موحياً بارتباط الأرض بالسما أو بتلاصق المسلمين
سواسية كأستان المشط أمام الله (لوحة ١٠) .

وقد جاءت تلك المراس على هيئة زهرة الزنبق لها
ثلاث ثلاث تحصر بين صفوفها العباء فراغات تتشكل
من زهرات شقائق متجانسة « صافية » شفافة كأنها
انقطعت من زرقة السماء ، وما أشبه التلافها بالتمازج
القائم بين الروح والجسد .

وحقق المعماري المسلم فكرة الاتجاه إلى أعلى بطريقة
درامية في ابتكاره للملانة حتى يعلو صوت المؤذن وهو
يتنادى للصلاة على كل ما عدا من أصوات ويصيح نغم
« الله أكبر » ملء الأسباع على طول المدى (لوحة
١١) .

ولا شك في أن للمعماري المسلم لم يخل فكره من دراية
سيكولوجية حين قسم الملتنة صعدوا إلى عدة أقسام
تفصلها شرفات تتناقص في الطول كلما ارتفعنا ، وكأنني
به قد أراد أن يجذب نظر المشاهد إلى أصل قسراً ،
ويصحب في وجدانه الإحساس بجلال المبني ورفعته .
وهكذا يقصر بُعد كل شرفة عما تدونها كلما أصعدنا وفق
قاعدة « النسبة الذهبية » التي تخلصنا الإخفاق أساساً ،
والتي تعني أن نسبة الشطر الأكبر من خط أو مساحة ما
إلى المجموع الكلي لهذا الخط أو تلك المساحة تعادل نسبة
الشطر الأصغر إلى الشطر الأكبر ، فيربح بصر المبصر إلى
الملانة - التي تمتد إلى أعلى متباعدة مع واجهة المسجد
الأفقية - بينما يشد الطلع نحو الله في علبه . وإذا كانت
المراس هي الأخرى ترمز إلى التقاء الأرض بالسماء على
المستوى الأدنى فإن الملتنة ترمز إلى هذا الالتقاء على
المستوى الأعلى . ويكاد تصمم الملتنة المعماري أن
يكون نحتاً ، انحضت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني
المعماري الذي يهدف إلى الصمود والتسامي ، فلم يابه

يهدف إلى جمع الإنسانية كلها حول فكرة واحدة ، ألا
يشتمل كل جامع على قدس أقدس خاص به كما هي
الحال في المعابد الأولى ، بل اجتزأه بقدس أقدس
واحد يتجه إليه المسلمون كافة ، وهو الكعبة الشريفة
ومن لم لزم أن يكون المسقط الأفقي ببيوت العبادة
الإسلامية مستطيل أكثر ما يكون انفسلاً ، ويواجهه
ضلعه الأطول مكة المكرمة حتى يستطيل « الصف »
الذي يتلاحق فيه المصلون تأكيداً لفكرة المساواة بين
جميع المسلمين الذين يصلون في صف مستقيم وراء
الإمام متجهين إلى القبلة ، إذ كلما كان الصف قريباً من
الإمام زاد ثواب المصل . أضف إلى ذلك ضرورة أن يلم
المرء باتجاه الكعبة فور دخوله إلى منطقة الصلاة ، ولذا
كانت « عرضية » المصل تشير إلى اتجاه مكة من واقع
التخطيط . ولهذا أيضاً نجد المسقط الأفقي للجامع
على شكل دائرة أو ممتن حتى لا يغب إحساس المسلم
بالإتجاه إلى الكعبة .

وكما وجه المعماري الإسلامي جدران المسجد نحو
الكعبة كذلك وضع قبلة أو محراباً في الجدار المقابل لاتجاه
الكعبة على شكل حنية تعلوها نصف قبة ، فالتعب إذا لم
يستطع أن ينتهي إلى الكعبة بجسده فلا أقل من أن
ينتهي إليها بروحه من خلال المحراب الرمزي .

ولي البلد عندما كان الجامع مسطحاً من الأرض
مسوراً غير مسقوف لم يكن ثمة ما يجذب نظره المصلين
إلى السماء ، حتى إذا تطلب الأمر نقطة مكان الصلاة في
الجامع اتقاء حرارة الشمس ، وتقلبات العوامل الجوية
في البلاد المختلفة ، حرص المعماري العربي على أن
تكون نظرة المسلم إلى السماء غير محجوبة ، فشطر
السطح شطرين : أحدهما مسقوف للصلاة ، والآخر
مكتشف هو البصن . ولكي يحسب المعماري
إحساس المصل بعدم الانفصال عن السماء جعل على
السقف القريب من القبلة قبة ترمز إلى السماء

وزخرفية ، ومن كل الحصاد الفني الذي خاضه المسلمون في عصر انتشارهم استنبطوا نظاماً معمارياً مميزاً متكاملًا من التشكيلات والتراكيب المعمارية والزخرفية التي تكون في مجموعها الطراز الإسلامي الموحد في روحه وطابعه ، وإن اختلفت في بعض تفاصيله من إقليم لآخر ، كما اختلفت تمام الاختلاف عن باقي الفنون الدينية لدى أصحاب الديانات الأخرى .

ويورد البعض سر الوحدة التي تجمع الفنون الإسلامية وتتجلى في الطراز الإسلامي إلى توحيد الخط العربي الذي يكتب به المصنف الشريف . وقد يكون هذا حاصلاً عاماً إلا أنه ليس العامل الوحيد ، بل ينبغي أن ندخل في حسابنا بقية العوامل التي يعيها الإدراك ، ومنها طابع الفكر الشرقي وتفاعله مع البيئة في البلاد التي انتشر فيها الإسلام . وقد تعود أشكال الخط العربي نفسه بمنحنياته وخطوطه وتكويناته الفنية إلى هذا الطابع الفكري أو السيكولوجي ، كما يجعلنا نحس توافقه بين الخط المكتوب وبين التشكيلات الزخرفية التي تزين المصاحف وأسطح الجدران في العمارة ، بأشكالها ومنحنياتها في تقابلاتها وتحولاتها المتنوعة المحظوظة ، وفي الشباب التي يزينها ، وفي الأواني المصنوعة أو الزخرفية إلى غير ذلك من منجزات الإقليم الواحد ، كما نحس التوافق نفسه عندما نوازن بين منجزات مختلف بلاد الشرق على مر العصور .

هكذا هيأت نفوس أهل هذه البلاد ذات البيئة الواحدة لتقبل الأشكال الفنية نفسها والفلسفات الملائمة التي تكتسب في أي بلد من بلدانها ، خاصة وأنه لا توجد فروق في الطبيعة الجغرافية بين مختلف البلاد الإسلامية إلا في تركيا والهند وحدهما ، حيث تتسلط فيهما الأمطار بما لا تعرفه البلاد الأخرى ، وهو ما استدعى تنافراً في بعض التشكيلات المعمارية من بقية البلاد الحارة والجافة والصحراوية ، وإن لم يصل ذلك

للمعماري المسلم بالمصاحب الإنشائية الموصية التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التيمرية ، فقد ظل له الإيمان بالمصاحب وحقق المعجزات .

ولقد كان من الطبيعي للمنشئة نظراً لبروزها ووظيفتها الشعائرية أن تغلف برعاية إسلامية خاصة حتى طغت رمزاً للإسلام . وتقع المثلثة عافة في موقع يشكّل مع القبة تكويناً جمالياً ، فكلاهما عنصر يجاوز ارتفاع المبنى ويشارك في تحديد صورة المسجد المنطبعة على صفحة السماء . وإذا كانت القبة تعبر عن السماء حين تنطلق إليها من الداخل ، فإنها تبدو لنا عندما نرتد إليها من الخارج إنشاء منكشفاً على نفسه بخطوطه الملبطة . ومن ثم كانت في حاجة إلى مثلثة أو أكثر إلى هذا التكوين لتوكيد الأثر الجمالي الشامل .

وقد جاء تصميم الجامع أصلاً ليتسع لكافة أهل المدينة ليقوموا فيه صلاة الجمعة ، ولذا سموه « بالمسجد الجامع » . غير أن اتساع المدن أفضى إلى إنشاء مساجد متعددة في مختلف الأحياء في المدينة الواحدة ، بل تطلب الأمر أحياناً إنشاء زوايا ومصليات صغيرة .

وإذا كان الفن الإسلامي قد تأثر منذ نشأته بفنون البلاد التي فتحها وخاصة الساساني منها والبيزنطي ، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية وفنون المحاكاة الشكلية النحوية أو المحاكاة وتكويناتها المورثة والمنقولة والمتكررة ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامي وروحه وفلسفته . وبهذا تميز الفن الإسلامي بقسمته عن الفنون التي تأثر بها وعن باقي الفنون الدينية .

على أن الفن الإسلامي قد وجد طريقه سهلاً إلى امتصاص الفنون المختلفة التي تأثر بها وصهرها في بوتقته الشخصية ، لأن كافة هذه الفنون تنظمها روح الشرق التي تنحو بطبيعتها نحو التجريد وتحوير الأشكال الطبيعية وتنسيقها في صيغ ذات إيقاع وتكوينات هندسية

الظماي يجرى أحماق السهل المعتد المشرب بزرقة الفسق قبليا يطلع عليها الفجر الفضي ، وعمل القمة أخلوا يرتقبون كالظماي . يقلب عينه بحثاً عن ماء بحيرة يروي غلته . ها هم أولاء يرشقون التسمات العلبية والشرحة تنبض في قلوبهم للمهلولة إذ وجدوا لحظتها الترياق الشالي من كل الأسقام .

وحينما شاء الفنانون المسلمون أن يضيفوا سقفاً إلى المسجد جعلوه في شكل القبة رمزاً للسياة ، فأقاموها على الجزء الواقع أمام القبة مباشرة ، كما استخدموها في تغطية أمشحة الأولياء والصالحين ، غير أن المعماريين المسلمين - باستثناء الأتراك منهم - لجأوا إلى القبة الساسانية ذات العناصر المعقودة إلى أعلى ، على العكس من العناصر المتكئة في العمارة البيزنطية التي استخدمت لتحويل مربع الفسح أو الفراغ المطلوب تغطيته بقبة إلى مشن بواسطة هذه العناصر لكي تركز القبة بقاعدتها المستديرة على هذا المشن .

ولقد استعمل أصحاب الكنيسة الشرقية من المسيحيين القبة في تغطية البازيليكا ، غير أنهم استخدموها بمفهوم يختلف عنه في الجامع ، إذ اختاروا القبة البيزنطية ذات العناصر المتكئة « بنذاتيف » بدلاً من العناصر المعقودة إلى أعلى كما هي الحال في القبة الساسانية ، الأمر الذي يتفق والناحية الرمزية في تشكيل الفراغ الداخلي ، بتنظيم العناصر المعمارية ضمن نظام متدرج يبيت من أعلى إلى أسفل ، متولواً صور الملائكة والقديسين وفق درجاتهم ومراتبهم ، وبذلك أسفروا على القبة البيزنطية طابعاً مسيحياً خاصاً يواكب الفكرة الرمزية للكنيسة أو البازيليكا ، ذلك أن البازيليكا البيزنطية ترمز إلى صورة الكون الكبير ، يتكامل فيها بسمائه وأرضه ، وتتدرج فيها عناصرها التي كلما ارتفع مكانها في الفراغ ارتفعت مكانتها وقديمتها . هذا توسط صورة السيد المسيح « ضابط الكون » أهل مكان

دون شمولية الوحدة التعبيرية عن العقيدة الإسلامية في هذين الإقليمين ، شأنها في ذلك شأن باقي البلاد الإسلامية ، فبقيتا تستغلان نفس العناصر الزخرفية والخطوط العربية والعناصر المعمارية كالمشكاة والقبة والمقدن التي تتصلبها الناحية التشكيلية بقدر ما تفرسها مراعاة الناحية الوظيفية في تدعيم الجامع ليقف وإقامة شعائر الصلاة وطريقة انتظام المصلين صفوفاً « عرضياً » في مواجهة حائط القبلة ، على العكس من الكنيسة المسيحية التي يصطف فيها المصلون « طولياً » أو للعبد الهندي في الحلقات المفردة .

ويكشف تحليل أثر المناخ في هامة هذه البلاد جميعاً عن أن الطبيعة في معظمها جرداء قاسية الحرارة جافاً ، حيث لا تتجلى غير السياة عنصر الرحمة الوحيد في الطبيعة والأمل المرجو لتلطيف الجو خلال الأمسيات والليالي . ولهذا أخلق القوم مساكنهم ومساكنهم دون الخارج يحاوط شبه صياه ووصلوها بالسياه ، من خلال الصحن الداخلي المكشوف كما مر بنا . غير أن السياة لم تكن مهيمن من قسوة الأجواء فحسب بل كانت كذلك المهيمن الذي تسترخي فيه الروح كلما أرهقوا طغيان الماديات ، وهي الملجأ كلما شجعهم الجدران إلى الأرض ، ولقد أحسن بهذا التشوف إلى السياة الكاتب الفرنسي أنطوان دي سانت اكسويري حين دلف إلى الدود العربية خلال جولته في شمال أفريقية ، فكتب يقول في كتابه (القلعة) : « حقاً إن الإنسان في حاجة ماسة إلى جدران يأوى إلى ظلالها ، لكنها بالنسبة إليه كالثرى يحضن البيرة المدفونة ، في حين أنه في حاجة أمس إلى جلال طريق المجرة وانفساح المحيطات حتى لو لم تقدم له الكواكب والنجوم والمياه والأمواج تساراً عاجلة . . . لقد حرلت الكثيرين من أجلوا بلاء عارفاً في تسلق الجبال ظلت الدماء تنزف من أكفهم وأقداسهم دون أن تشيهم عن ارتفاع القمة حتى ترتشف صيرونهم

ويستطرد إجماسون فيت قائلاً إنه « إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طراز المعماري هو أسلوب استغلال الفراغ ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يميز موضوع من جوهر عقيدة الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة » .

وما أبدع الصورة التي أوردها الكاتب اليوناني كازانزاكيس في كتابه « تقرير إلى جبريكو » عن تأثره بالعمارة القوطية حيث يقول :

« أدخلت تلك العمارة للقنصة شكل القمة بكل جزئياتها ، وهذا كل ما فيها كالسهم ، ورافعاً المنطق المستقيم للطراز الإبراهيمي المربع الذي يسيطر فيه النظام الإنساني على المياه ، لتحقيق ذلك التوازن بين الجمال والمنفعة ، كاشفاً عن تضام منطقي بين الإنسان والإله . غير أن تشكيلات هذه العمارة القوطية لها ما يدفع الإنسان إلى العلام لكي يغزو الفضاء اللأزدي ، قاصداً جلدب الصاعدة الكبرى من السياه إلى الأرض » .

ويصير كازانزاكيس للروح القوطية مثله في عمارة الكاتدرائية ، يعود بنا من مجد إلى مدى ما تسبغه البيئة الطبيعية على العمارة والفن من أثر وسيلة الإنسان إزاحها . فلقد نشأ الطراز القوطي في أوروبا ذات السياه الحافلة بالبروق والرعود . فالكاتدرائية القوطية تتصل بالسياه عن طريق أبراجها التي تتخذ أشكال القمم فتدفع بالإنسان إلى العلا ، ولا تهبط السياه إلى الأرض إلا على شكل صواقر - على حد تمثيل كازانزاكيس - ، ولهذا كانت العلاقة بين الأرض والسياه في اتجاه واحد إلى أعلى ، فجماعت الكاتدرائية القوطية بأسقفها المثالة مغلفة بكامل مسطحها على السياه ، متكفة فوق فراغها الداخلي ، شأها في ذلك شأن العمارة البيزنطية . وتطبيق هذه الأفكار على العمارة الإسلامية التي نشأت في بلاد الشرق الأوسط ذات المناخ المعتدل أو

في القبة الوسطى ، حيث يسيطر على الفراغ الداخلي بأكمله . وهكذا تصبح البازيليكا البيزنطية كوناً صغيراً متكاملأ في حد ذاته . كما يوحى إلينا الشكل الخارجي للبازيليكا البيزنطية باكتمال هذا الكون الصغير واستقلاله عن الكون الكبير ، حيث تتكشف الأسطح الكروية على فراغها الداخلي لتفصله عن العالم الخارجي .

وحين احتل الأتراك المسلمون القسطنطينية وجدوا أن عمارة البازيليكا البيزنطية تعدّ مثالية لحماية جمهور المصلين من العواصف والأمطار ، فالتبسوا شؤنها لجوامعهم بعد أن اضافوا إليها المآذن التي أحدثت - من ناحية التعبير عن الروح الإسلامية - أثراً صحيحاً ، ذلك أنها وصلت البناء بالسياه بعد أن كان متكفأ على نفسه ككون صغير قائم بذاته .

وفي مجال تأثر العمارة القديسة بالبيئة المحيطة يسوق جاسون فيت مقابلة جالية شاعرية بين الكنيسة القوطية والمسجد الإسلامي إذ يقول : « فصل حين تمثله الكنائس والكاتدرائيات من الداخل بالأقنية الأسطوانية المتعالية التي تحاكي قمم الأشجار في غابات أوروبا الكثيفة بقممها الشاهقة المتلاصقة ، يحاكي الجامع بأصمته صوار التنخيل فيبدو غابة مفتوحة لا سرٌ يكتنفها ولا غموض ، فالخطوط القوية الواضحة الرصينة التي تتمثل في أعمدته تنهض في الفراغ للمحيط بها دون أن تضفي على هذا الفراغ عمقاً توحى باقي غموض أو تعقيد ، ومرّة هذا الموضوع الإضاءة المباشرة المطلقة من الصحن المكشوف . وعلى حين تبدو الكنيسة من الخارج بمجاذها الأوسط الشاهق الارتفاع ، وأبراج نوافيسها المخروطية أو المنيبة وكأنها تبحث شيئاً عن ينفذ بها إلى السياه ، يبدو المسجد وكأنه قد نفل إلى السياه ، ولمزاً للسكنية والإيمان الرصين والشجاعة المطلقة التي تسلم مقاليدها إلى ذات الإله » .

كانوا يحفظون القواعد والقوانين والرموز والأشكال في العمارة الدينية والزخرفة والتصوير والنحت يتجنبوا على هدى من توجيهات آباء الكنيسة في تصميم الكاتدرائيات والكنائس وزخرفتها حرصاً منهم على الطابع المقدس في عمارتهم الدينية . غير أن ثمة عرفاً ساد العمارة الإسلامية واتبع في مختلف مراحل تطورها بين أهل حرف البناء وغيرهم من الصناع . فلقد اهتم الإنسان منذ القدم إلى الرموز فطرة ، فخلع على الأشكال صفة التجريد نافذاً إلى المعنى المكنون الذي ينطوي عليه الشكل ، مستوحياً الرموز مما أملتته عليه الظواهر الطبيعية ، وابطأ بين هذه الظواهر وما يضطر له من أفكار ، متصاعاً للقرى التي إليها مرّ هذه الأشكال ، ولنظم الحلق التي تنضج لها هذه القوى . ولقد كان لبعض المتصوفة المسلمين - بما أوتوا من روحانية وعلم باطني في عمارة المساجد - معتقدات لها رموزها ولها أسسها في أنفسهم ، فكانوا يملون تلك الرموز والأسس على الموهبة من شيوخ البنائين والحرفيين ، وهؤلاء يسطوبوا أعمالاً وأشكالاً لمن بين أيديهم من الصناع والعمال ، فينقلها هؤلاء رموزاً وأشكالاً تربط بين تلك الحكمة الخفية والمظاهر الجلية . وهذا تأكدت على مر الزمن ديمومة الأشكال والرموز وما بها من تشابه في البلاد الإسلامية عامة . وكان مرجع هذا التشابه إلى وحدانية العقيدة ووحداية الثقافة اللتين تقودان إلى تشابه في اختيار الأشكال والرموز ليكون المولى واحداً . ونظرة إلى المساجد القديمة في أنحاء العالم الإسلامي - كما سبق القول - من إيران شرقاً إلى المغرب غرباً تكشف عن الالتزام بمفاهيم مشتركة في التصميم العام وعن عناصر معمارية وصيغ زخرفية جد متشابهة ، تلتفتها الأجيال وأضافت إليها ، فنشأت ثم تقاليد وأعراف درأت من العمارة الإسلامية حيث الأفراد وأهواهم . ومثل هذا التكرار ما كان ليقع لو لم تكن هناك قواعد معينة تطبق

الحار الجاف نجد أن الاتصال بين الأرض والسماء متبادل وليس في اتجاه واحد ، حيث ترتفع فوق الأرض مأذن الجامع وعراقسه ، على حين تهبب السماء إلى الصحن فتشيع فيه الرحمة ، كما تجلأ الفراغات بين عرائس تتماثل أشكالها ، فيتم التزاوج بين الكتلة والفراغ كالسالب والموجب ، بما يرمز إلى تزاوج الروح والجسد أو السماء والأرض كما سبق القول .

ترى أي مشكلات وتساؤلات كانت تلدور حول تصور العمارة الإسلامية لو أن الإسلام كان قد نشأ في بلاد الشمال مثلاً ؟

يلهمني إلى طرح هذا السؤال الافتراضي ، ما ينشعب اليوم من مشكلات فنية لدى تصميم الجوامع التي تقام هناك ، الأمر الذي يتطلب محاورات فنية للأشكال الإسلامية النابعة من الثقافات البدوية في البلاد الحارة ، لكي تتفق مع الأجواء الشمالية ومع باقي الأشكال المعمارية النابعة من الثقافات الحضارية في البلاد الباردة .

ولقد سبق أن شارت مشكلة متشابهة في عمارة المساجد التركية ، إلا أن اندماج العمارة البيزنطية في الروح الشرقية قد يسهل عملية التحويل والتحويل ، على حين ظلت الاختلافات بين العمارة الشمالية الغربية والعمارة الشرقية شاسعة . على أن ابتكار العمارة الدينية هو أمر يشق استنباطه فطرة واحدة ، وتتجاوز إمكانية أدائه طاقة معماري واحد خلال حياته مهما بلغت حبريته ، بل تقتصر عنه طاقة جيل من المهندسين ، ذلك أن العمارة بصفة عامة والدينية منها بصفة خاصة من الفنون الجماعية شاعها شأن غناء جوقة الإنشاد « الكوروس » يستحيل على فرد واحد أن يؤديه بمفرده .

ولم تكن نقابات البنائين في الإسلام شبيهة كل الشبه بنقابات بنائي الكنائس من الماسونيين والإعوان اللين

ورغم مشابهته في ذلك للصلة بين العمارة الأوربية الدينية وزخرفتها .

وما من شك في أن تلك النظرة تنطوي على كثير من الإجحاف ، إذ ترتب عليها أن أخرج بعض مؤرخي الفن الأوربيين العمارة الإسلامية ضمن الفنون الجملة . وقد كان سميت هذا الحكم الجائر هو أن هذه الفئة لم تترك غير الوحدة العامة في الطابع ، التي يتميز بها فن العمارة وفنون الزخرفة الإسلامية بما فيها الكتابة ، وأنها عجزت عن إدراك التدرجات الدقيقة في التفاصيل ، وأغفلت أهم خصائص العمارة والفنون الزخرفية الإسلامية ، وهي تمحاشي تكرار الصيغ الزخرفية حتى في المبنى الواحد ، وهذا ما يبدو واضحاً في المائة والثمان والعشرين نافذة الجصية الموجودة بجامع ابن طولون بالقاهرة فكل منها تختلف عن الأخرى في تصميمها وزخارفها (لوحات ١٢ ، ١٣ ، ١٤) .

ولا يفت تحاشي تكرار الصيغ عند النوافذ ، بل تمتد إلى العقود التي تنتزع بطربا في الرواق الغربي لجامع ابن طولون حتى لا تتكرر أية صيغة زخرفية على الإطلاق ، ومن ثم تحقق التنوع المطلوب من الناحية الجمالية ، وهكذا تتكامل العمارة والزخرفة في إبراز القصد الفني (لوحة ١٥) .

ولا يكاد الزائر يُلْقُفُ إلى داخل ضريح السلطان قلاوون بالقاهرة (لوحة ١٦) حتى يحسبه من العالم جدرانها السميكة لا تنفذ منها نائمة ، فيلقه السكون المهادم وتغمره الظلال فيحطنه والجلاء والعمته ، معاً ، وتتسلل إليه أشعة خافية من خلال نوافذ الزجاج المعشق الملون ، وحوله أعمدة صملاقة ، فيطيه شعور بأنه في عالم موهوم يتنظر فيه بده طقوس وشعائر خامسة . ولست أشك في أن كثرة من الذين يزورون هذا الضريح يلعون أسرئى شعور غامر بالودع ، تبههم السكينة وتشقهم الظلال ويقتشون بالأنسام

تطبيقاً واضحاً ، وهذا ما تقول به قوانين الاحتمال الرياضية .

كذلك ثارت المشكلة حينما انتقلت العمارة الإسلامية إلى الهند ، وتطلب الأمر تحويلاً شاملاً للمعبد الهندوسي الذي جاء متسقاً مع تقاليدهم الدينية إنشاءً مقلداً يهيم غلوات صغيرة للصلاة للفرقة ، وتكونتاً مصصراً غصاريجاً أقرب إلى النحت منه إلى العمارة ، ووُثِيت أسطحه بكاملها بالزخارف والنحت البارز ، ومن اللافت للنظر أن المعبد الهندوسي يبدو كأنه الوجه الآخر للبارز ، لأن السطح الداخلي في البارز يكتسب البينونية من المزدان بالرسوم ، على حين زين النحت السطح الخارجي في المعبد الهندوسي .

ونحن قد تجاوز الحقيقة إذا ما سلمنا بالوحدة التامة في العمارة الإسلامية خلال الفترة ما بين سنتي ٦٥٠ و ١٧٠٠م قدر ما تجاوزها إذا ما سلمنا أيضاً بالوحدة التامة للعمارة الأوربية خلال الفترة نفسها ، فإما من شك في أن لكل خلافتين الخلافات الإسلامية التي تعلقت طرازها المتميز في البناء والزخرفة المعمارية الذي خضع بدوره لسنة التطور .

وإذا كان بعض المستشرقين قد عجزوا عن التمييز طرز العمارة الإسلامية المتغيرة على مر العصور ، وبين تطور كل من فن العمارة والزخرفة ، فسر ذلك هو الحكم المسبق الحاسطي الشائع بينهم بشأن الفن الزخرفي ، هو ما يميز العمارة الإسلامية بصفة أساسية ، وأنه كان فناً متعدد الأساليب عمود القوالب التي لا تتغير بتغير المكان الذي يزينه في البناء سواء كان قبة أو صحن جامع .

غير أنه إن صح زعمهم فيما يتعلق بالفن الزخرفي خلال بعض العصور ، كما هي الحال في الكمونات الخرفية لمباني العصر الصفوي بأصفهان (لوحة ٣) فمن المؤكد أنهم أغفلوا صلته الوثيقة بالفن المعماري ذاته ،

وتتسع من مركز الحطات خطوط محزوزة ، وتنتشر « الأطبق النجمية » (لوحة ١٧) في كل مكان : على الجدران والأبواب والمخاريب والمناير والحق وتزيينات المصاحف . وبالرغم من اختلاف أسلوب حل القبة على أكتاف مربعة ضخمة متعاقبة مع أعمدة جرانيتية مستديرة المقطع وهو ما خلف تمازجاً بين بطون العقود المصممة لتتناسب حجم الأعمدة وبين حجم الاكتشاف الضخمة ، فإن عين المشاهد لا يستوقفها شيء من ذلك ولو للحظة ، لأن رهبة المكان تستقطب إدراكه الحسي ، كما يشكّه « ذهب الملوك وأرجوانهم » اللذان أضاف إليهما مزخرف قبة قلاوون زرقاء الساء في زخرفة القصصات المقرة العديدة التي تزين سطح السقف وكأنها قباب سماوية مصفرة ، وبأسره الجمال المتكرر الذي لا تملّ العين ولا تسأمه حتى لا يملك أن يخفف طرفه إلا ببذل جهد جهيد .

يصف جاستون قيمت المناير الخشبية فيقول : إنها تضم مجموعات من الحشوات الصغيرة المتباينة الأشكال جمع بعضها إلى بعض وإن احتضنت كل واحدة منها بشخصيتها المستقلة حتى لا تكاثر لا تؤدي دوراً في الشكل العام ، وتتابع الدوائر والمربعات والمعينات والنجوم والأطباق النجمية متداخلة بعضها ببعض عن طريق التمشيق حتى يمكن تجميعها دون أن يزول أثرها أو يتضاد . ولذا فإن التماثل أن يتصورها مجتمعا بعضها إلى بعض إذا شاء ، وله أن يكتفي بتأمل ما يقع عليه بصره منها فإياه شيئاً منفصلاً قائماً بذاته ، ففي الحق أن تجميع تلك العناصر لا يحصل منها وحدة حقيقية . وحتى ينسئ للمرء أن يوفيقها حقها فإن عليه أن يدرس في غاية سائر التفاصيل الدقيقة التي تربط العناصر والوحدات بعضها إلى بعض . ألا ما أصقل هنري فوسيون عندما قال : « ما إدخال شيئاً يمكنه أن يبرد الحياة من ثوبها الطاهر وينقلنا إلى مضمونها الدفين

الغنية التي تجعل معها أبعاد الزمن ، ويستغرقون في التأمل ، ثم ما يلبثون أن يطلّغوا صرخة سائت إكسوري : « ها هوذا جوهر الإنسان .. الروح » . أي جلاء ... حين يقف الإنسان في مكان يواجهه فيه جوهر الإنسان !

إن المرء ما يكاد يمتد العتبة حتى يتجمل أمام عينه عالم سحري من الزخارف ، عالم جياش بسويرة الإفراط في الزخارف الهندسية يعمل من عمارته وجدانياً على إثير الخيال ، ويستيقظ في نفسه إحساس شعري يثير ذكريات حنين باطنية . وحين ينفي الكشف عن أسرار تلك الزخارف مستعين باستعارة ما درج عليه أهل الفن من تسميات كالنظم والتكثيف بالذهب والفضة ، والخفر والترصيع وما إلى ذلك ما تلبث أن تجد أنفسنا مدفوعين إلى التسليم بروعة الفن الإسلامي ورفقه وتأثير تلك الأشكال الهندسية الرائعة التي تتماثل متنوعة بلا نهاية . فتصور الزهور والتأنيات ، والاستيعاب المتنوع لأشكالها والتوفيق بينها ينشأ عن قدرة فريدة على الابتكار حتى لتبدو وكأن مهمتها لا ينضب ... توريقات تتشابه أضلاعها وتلتحم ثم تفرق حل نحو لا ينتهي في حيوية نابضة ونبل وصين . وحين تذكى فينا عناصر الزخرفة النباتية إحساساً بفورة الحياة في حركتها البدائية وغوها المطرد ما تلبث الزخارف الهندسية أن تزدنا إلى عالم التجريد الذي ينفذ بنا إلى جوهر التكوين ويتزح عنا الانشغال بالظاهر ، لتكشف النفس حل التأمل وتنتم بالسكونية . لقد حققت عقلية الفنانين المسلمين أروع منجزات الزخارف الهندسية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، أترام كانوا يستعملون جهدهم فيما يبدون زخارف تتزايد تشابكاً وتعقيداً يحير النفوس بدقتها وجاذبيتها ، وتعتمد التزيينات والتزيينات التي يسطرونها تحت نظر الزائر من ، منها ما هو مجلجول وما هو ضيق للمخترعات ، ومنها ما هو دائري أو منكسر ،

مواجهة قلعة صلاح الدين المشرفة على القاهرة :
« لمعري ما هذا البناء إلا قلعة منيعة ! » وهو قول لم يَعدُ الحق .

وما أصدق نيبستون قبيت حين وقف في نفس الموقع وأخذ يردد وهو ينقل البصر بين قلعة عماد علي ومدرسة السلطان حسن : « إن من يتأمل البناءين ، تبدو القلعة في حينه جائلة تستمد للووب والانتفاض ، على حين تبدو للمدرسة حادثة سلمية متعالية ترتو للقلعة المتحدة في شموخ الواقع دون مبالاة » .

ويستورد قبيت شارحاً جماليات المبني مستعيراً من الموسيقى انطباعة تضيق في وجدانه فيقول : « إنا لا نملك لمجاه هذا الأثر الفريد إلا أن نحس أننا نحيا سيمفونية كاملة ، اشترك فيها الأوركستر بكافة عناصره في نهاية ودقة بالثنين ، وإحساس مرهف مدرك للفروق مهما دق شأها . فليست هذه التحفة (الموسيقية) مجرد تألف بين عدد محدود من النغمات ، أو ربط بين مجموعة محدودة من الألحان لحسب ، بل إنها شيء يفوق ذلك كله ، فيفضل جاذبية التوافق الهارموني وسحر التوزيع الأوركستراي يرتفع العمل ككل واحد إلى ذروة التعبير الفني ، فقد عرف المعماري كيف ينقل تأثيره إلى أصمق النفس إخضاع العناصر الزخرفية للمفهوم المعماري ككل ، بحيث تصبح خادمة له ساهية بين يديه » .

وبالرغم من هذه الصخامة ، لم يعمل المعماري المقياس الإنساني ، وذلك بتجزئته عناصر المبني وتوزيعها بطريقة منطقية تجمع بين وحدة التصميم وتعدد العناصر التي ينبغي أن تنشأ عند تزايد الحجم مع الاحتفاظ بالمقياس الإنساني ، على عكس ما نراه مثلاً في كنيسة القديس بطرس بروما التي « تصخم حجبها - وفق تعليق للمهندس حسن نصحي - دون مراعاة هذا التجزؤ والتوزيع ، مما جعلها تبدو كأنها مبنى صغير الحجم تتطلع إليه من خلال منظار مكبر . لقد خاب المقياس

مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية . فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضي قائم على الحساب الدقيق قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعانٍ روحية ، غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة مشدقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد ، مفرقة مرة ومجمعة مرات ، وكأن هناك روحاً هائلة هي التي تخرج تلك التكوينات وتباعد بينها ثم تجمعها من جديد ، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمله منها . وجهها تخفي وتكشف في آن واحد عن سر ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود » .

ولقد ساد في أوروبا منذ عصر النهضة أن الممارسة ذات الفنية العالية هي تلك التي تجمع بين الصخامة والاتساق والوحدة الزخرفية ، ولي كثير من الأحيان تضاد إليها الرصانة والجلال . ولا شك أن ضخامة البناء في العمارة الإسلامية كانت عنصرأ شائعاً فيها ، مثال ذلك جامع السلطان حسن ومدرسته (لوحة ١٨) الذي يقول الناظر لفرط ضخامته ، حق كان السلطان حسن نفسه يغامر بأن إيواء مدرسته يفوق عدد « المدائن » بطيسفون ارتفاعاً ، مما يؤكد الانطباع لدى زائرها بأن ضخامتها لم تأت عفواً . وتستمد مدرسة السلطان حسن جاهها من رافدين : بنائها نفسه وما يتجسده من قيم معمارية ، والمقياس الإنساني . إنها قطعة من الفن المعماري الجريء بغني تأمله من الإفاضة في وصفه ، ولعله أكمل أثر خلفته لنا مصر الإسلامية ، وأجدر صرح يمكن مقارنته بآثار مصير القرونية من الدولة الفدفة . يقول عنه أوجين فروميتان : « إنه درة من أنفس ما جعلت به حصور الحضارة العظيمة من مبان » وما أشبه قوله هذا بعبارة السلطان سليم الأول الشهيرة حين وقع بعصره على هذا الجانب من الجامع الذي أقيمت عليه المدرسة في

حين توزع الزخرفة في الأولى حل الأجزاء المعمورة دون الحاملة ، تجدها في الثانية - حيث الجدار موحد السطح غير مقسم الى حامل ومحمول - قد تشغل المسطح كله دون أن تقلل قوة اللبى من قيمته الجمالية .

وعلى حين تتحدد النسب والمقاييس في النظام الكلاسيكي المكون من أعمدة ونضد وكرانيش وفقاً لمقاييس العمود (طوله وقطره) ، لا تخضع عمارة الجدران الإسلامية لمتنصر الأعمدة بنسبها المحددة ، بل تخضع لوظيفته والحجرات الداخلية في منطق يتفق مع عادات أهل الدار . كذلك كان الإحساس بجمال الوجهيات ينبع من التشكيل المنطقي للفرغات الداخلية وقد أضيف إليها العناصر الزخرفية كالكوبرايل المنحوتة الجميلة والمقرنصات والمشربيات ، وعلى هذا النحو كان العامل الأهم في تحقيق الجمال يمكن في مراعاة النسب والمقاييس التي تتفق ووجدان الإنسان المسلم . على أن الإصراف في الزخرفة لا يتطلب التماثل والتراصف بالضرورة ، فالحرص على إحساس المشاهد بالتوازن بتأثير الزخارف المتكررة في المواضيع الهامة من الشكل الهندسي هو في الأصل غريب عن العمارة الإسلامية ودخيل عليها .

ويژهم البعض أن المساجد القديمة كانت تُهدم جملة تُقام مكانها مساجد جديدة فخلد ذكر منشئه الأثر الجليل ، وهذا الزعم أمر يخالف الحقيقة ولا يتماشى مع أصول العقيدة الإسلامية التي تتجلى الأمان التي أقيمت فيها شعائر الصلاة ، كما كان منشئ الجوامع يوقرون عليها العشرات والأراضي الزراعية لمساكنها وترميمها ، فلم يكن يهدم من المساجد إلا التي كانت تُهدم أسماء زالت وهجرها أهلها وتطاولت عليها أيدي الزمن ، وما كان لأحد أن يجرؤ على هدم مسجد أبداً ، غير أنه كان من الطبيعي أن تمتد يد التجديد والترميم للمساجد التي تعرضت لتلبي ، إلا أن فقدان النموذج

الإنساني من تلك الكنيسة مما دفع برثيى بأخرة الى محاولة إعادة هذا المقياس إليها فأنشأ أروقة ذات أعمدة تحيط بالساحة أمام الكنيسة .

وكما اتصفت بعض المساجد بالضخامة شاركتها بعض الأضرحة هذه الصفة ، مثل ضريح « جنباي قابوس » (لوحة ١٩) وضريح أولجايتو في السلطانية بأذربيجان الإيرانية (لوحة ٢٠) ، وهما من المباني التي اشتهر عنها ضخامة الحجم وما تخلفه من أثر في نفس المشاهد ، وهي تكشف - كما تكشف مقبرة منجر في مرو - عن أتيام أكثر المباني الإسلامية في تصميمها بصفة « الوحدة » ، تتكامل عناصرها مثلما تتكامل أعضاء الجسد الواحد بنسب ثابتة . وإن لم يتضح لنا بعد ما إذا كان التناون والصناعت المسلمون حل علم بتلك الآراء المنطقية والمجردة التي تمتاز العمارة علماً شيئاً على نسب معينة ، والتي كان المعماريون في العصر القوطي ثم في عصر النهضة من أمثال بالاديو وألييري يكشفون عنها في أعمالهم .

ويأتي اتساق الزخارف ووحدها في المقام التالي بعد التنوع والضخامة ، حيث روعي ملء ما أمكن من الفراغات فوق الأسطح الظاهرة للعين ، مثال ذلك واجهة جامع المؤيد الذي بني عام ١٤٢١م بقرب باب زويلة بالقاهرة ، ولوحات الرخام وكسوات الخزف في مبان عديدة ترجع الى العصر العثماني بأصفهان ، وجامع أولوي فيغري في الأناضول الوسطى الذي بني عام ١٧٢٨م (لوحة ٢١) وتغطي بزخارف مسرفة في التعقيد تنتهي الى مجال يمزج حل الوصف . ذلك أن قواعد التصميم في توزيع المسطحات الزخرفية في العمارة الكلاسيكية التي تقوم على أساس « نظام الأعمدة الحاملة والأعتاب للمعمولة » تختلف في الاختلاف عنها في العمارة التي تقوم على أساس « نظام الجدران » كالعمارة الإسلامية والرومانسكية ، فعلى

وتقاليدها فطلعت بأنماط للعمارة الدينية نابغة من عبقريتها مثل إيران والشام ومصر ، كل وفق ما تتميز به هذه الشعوب ، كالتأنيق الزخرفية الغالية في إيران ، والتأنيق المعمارية الغالية في مصر . ونحن إذا تأملنا عمارة مقابر البجوات المبنية بالطوب اللبن في الواحات الخارجية بمصر ، والتي تعود إلى القرنين الرابع والخامس الميلاديين وكيف أنشئت فيها القباب والقبوات ، نرى فيها عمارة قبطية مصرية تختلف عن عمارة روما وبيزنطة المسيحيين . وعندما استعمر المسلمون أساليب الإنشاء نفسها في بناء أضرحة الشهداء بأسوان خلال العهد الفاطمي فقلما لنا عمارة إسلامية تختلف تمام الاختلاف عن عمارة البجوات المسيحية ، كما تختلف عن عمارة باقي البلاد الإسلامية متميزة بمصريتها الواضحة .

ولقد دار الجدل طويلاً حول مدى ما في العمارة الإسلامية من « أصالة » . والواقع أنه ليس هناك ما يثير الدخشة في أن نجد أسراً حاكمة في ظل الإسلام كانت تحيا حياة التنقل والترحال ، وما إن أمسكت بزمام السلطة في البلاد التي تمكنت من فتحها حتى أخذت تستبدل بحمايتها السائلة غرباً من الاستقرار ، تحامي فيه التقاليد السياسية والحضارية لتلك البلاد ، على حين يظل الفن المعماري بدوره امتداداً للتقاليد الفنية السائلة في تلك البلاد قبل أن يفتحها المسلمون .

على هذا النحو نرى العباسيين قد طبقوا في تخطيطهم لمدينة سامرا التي أسسها الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦م على غير درجة ، المفاهيم المعمارية والفنية التي سادت في ظل الدولة الساسانية القديمة . بل لعل هذه المفاهيم ازدادت قوة ودهماً خاصة إذا قدرنا أن قصر المدائن المشهور « طيسفون » والذي بناه الساسانيون كان هل مرمى البصر من بغداد عاصمة العباسيين . وهذا الطموح - الذي يصوره تومرغوت كالسعودي والطبري - وقد تحول إلى فكرة منهيضة ملحة في نفوس الخلفاء العباسيين ومن

الأصلي ولقدان بعض العناصر المعمارية كالأعمدة ، كان يلجأ المعماريون إلى استحداثات قد لا تتفق مع الأصل ، كما وقع لجامع عمرو بن العاص الذي هدم مرات إثر هدم مدينة القسطنطينية .

وقد أشاع البعض أن الإسلام لم يبدن للماضي بالاحترام والتقدير ، وهو ما لا يمكن أن نسلم بصحته في مجال الحديث عن الفن المعماري . كما لا يمكن قبول زعم كبريول بأنه لم تكن هناك عمارة أصيلة الطابع في الجزيرة العربية ، وأن المباني التي أقيمت في جنوب الجزيرة لم تكن سوى محاكاة لباني مملكة أكسوم ببلاذ الحبشة قبل الفتح العربي .

ولذا كان من الممكن أن نقول في طمأنينة بأن قصور الصحراء التي بناها الخلفاء الأمويون في بلاد الشام لم تكن إلا تطويلاً خصباً لتلك القصور التي بناها أسلاف الساسانية والفرسيون في القرنين السادس والسابع الميلاديين ، فقد شار جدد هنيئ في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن حول الآثار المعمارية في قصر المشفى بالأردن . . . وهل هي آثار إسلامية أم بيزنطية ، حتى استقر الرأي اليوم على أن هذه الآثار من إبداع إسلامي في العصر الأموي حوالي عام ٧٤٠م . كذلك نلاحظ أن عمارة القصور والمقابر والأبنية الدينية عامة بعد الفتح الإسلامي في بلاد ما وراء النهر لم تكن إلا نقلاً أميناً مستمراً عن عمارة القصور والديانة الزرقية الأرستقراطية التي شيدها « الدهاقين » الفرس ، والقصور الفخمة الرائعة التي شيدها جلالاً وترفعاً التي بناها حكام الصغد وخوارزم في أواسط آسيا قبل الفتح الإسلامي .

وثمة ظاهرة فريدة في تاريخ العمارة هي ظهور الطراز الإسلامي المتطور والمتطور طفرة واحدة خلال فترة قصيرة عندما نشأت الخلافات وازدهرت الحضارة الإسلامية ، إذ تثلثت بعض الشعوب التي احتلت الإسلام المعيلة الجديدة وأودعتها كل مظاهر حياتها

الدول المتعاقبة كانت لا تغل من الحروب والفن أثرًا في التخريب والحدم ، كما أن سرعان الحروب السريع إلى كثير من معالم العمران مرّته أن الملوك والحكام - تحت ضغط الموارد القليلة المحدودة وحاجتهم إلى البناء - كانوا يضطرون إلى استخدام أرخص مواد البناء المتيسرة وأقلها ثناء وهي اللبن ، على صورة ما كان شائعاً في العمارة الدينية بمصر الفرعونية والبطلمية ، والجدير بالذكر أن معظم مواد البناء المستخدمة في جامع ابن طولون ، وفي أغلب المباني السابقة حل العصر المملوكي المشقة من قوالب الأجر إما كانت مما تُرَج من أطلال مدينة القضاة (أي من الطوب الذي سبق استخدامه في مباني أخرى) . وقد استخدمت هذه المواد المشقة حتى في بناء القصور ، مثل قصر محمود الغزنوي الذي بنى حوالي سنة ١٠٥٠م والذي كشفت عنه الحفائر الأخيرة في أفغانستان ، وتصور سامراً الفخمة . وهكذا يتضح لنا كيف كان من الطبيعي أن تتداعى أمثال هذه المباني قبل أن تمتد إليها يدُ بالحدم أو بالتخريب .

وصحيح ما يكل روجرز المبالغات التي ذهب إليها المؤرخون في وصف ما ارتكبه المغول من تخريب في معالم العمران ، فهقدم لنا إحصاء يكشف بوضوح أن هذه المباني التي سلمت في فترة الغزوات المغولية بين سنتي ١٢٠٠م - ١٢٥٠م تفوق بكثير تلك التي سلمت في المائة سنة التالية عليها (من ١٢٥٠ - ١٣٥٠م) .

غير أن ثمة حقيقة هامة هي أن كثيراً من تلك المباني كان مرتجلاً سيرة التشكيل المعماري وريء الصنعة بما في ذلك القصور الفخمة التي كانت جدرانها تكتسى بزخارف مصبوبة من الجص المشغول أو الرخام ، فتصحب بانقراضها الظاهرة عيوب مبانيها . وقد شاع ذلك في عمارة هذه الأبنية خلال العصر الوسطى شيوهه في كثرة من أبنية حصننا الحاضر . ويروي القريزي أن بناء جامع السلطان حسن لم يكتمل لأن إحدى مآذنه انهارت

تلاهم من ملوك الدولات دفعهم إلى بناء ما يميزون به من سبقهم ، وإن أقرروا لأولئك بمظمتهم ، وهكذا جاءت مبانيتهم سواء في العراق أو إيران مظهرًا من مظاهر هذا التنافس .

غير أن الاتجاه إلى الأبنية الملكية في بناء القصور لم يكن إلا واحداً من مظاهر العمارة الإسلامية المتصدعة الجوانب ، حل حين تمثل العمارة الإسلامية الدينية في تاريخ الفن شيئاً أصيلاً وجديداً . وهذه حقيقة لا نغفل أحداً يستطيع إنكارها ، تبين واضحة حتى في التطور الذي لحق عمارة المدارس السلجوقية ذات المسقط الضلعي الشكل والتي تعد اقتباساً من طراز عملي قديم ومعروف ، لهذا لا تنال الأهم من أصالتها وجديتها لا سيما إذا ذكرنا أن هذا الشكل المعماري قد استخدم في تلك الحال ليخدم أهدافاً جديدة تختلف تماماً عن أهداف منيلائها من المباني الأقدم منها ، وكانت العمارة الدينية أطول عمراً من العمارة المدنية ، فقد كان لها من ريع الأوقاف المخصصة لها ما يكفل لها مزيداً من سني البقاء ، كما أن الملوك المختصين بالحكم كانوا يستثمرون الرضا وهم يحطمون قصور الملوك السابقين ويقيمون بدلاً عنها ليشيروا تفوقهم واستيلائهم ، في حين يصحسون عن هدم الأبنية الدينية . وقد بدأ آثار الحليفة العباسي المتوكل حاصفة من السخط والاستياء بين المسلمين حتى بين أتباعه السنيين حينما جرى حل هدم ضريح الحسن والحسين في كربلاء ٨٦٠م . أما ميراثه حفيد تيمورلنك فقد وصفه معاصروه بالجنون حينما اتساق في تيار مشابه يتيمير بعض المعالم الدينية .

وما أكثر ما أهرق المؤرخون من أسفهم لقلعة المعالم المعمارية في الشرقين الأخر والأوسط ، ناسين ذلك إلى عوامل التخريب التي كانت تنحصر عنها الغزوات والحروب المتعاقبة . وهون تبين من شأن هذا العامل ، فالحقيقة أن محاولات التجديد في العمارة من جانب

صالحنا توثيقاً على لفسقاه مسجد كما هو ثابت في الجامع الكبير في ملطية بالأناضول مصحوباً بلفظ «عمل فلان» فإن ذلك وحده لا يضمننا على معرفة إن كان هو الذي قيد الضمطلع ببناء المسجد. أو أنه فرد يتسبب الفسقاء وخلعها. ولو استطعنا أن نجري دراسة مفصلة للأثار التي نقش عليها اسم الصانع أو توثيقه لاستقنا معلومات قيمة تحجب عن بعض عمله التساؤلات. على أن أغلب الأبنية الإسلامية العظيمة لم تسجل شيئاً عن الصانع اللذين أسهموا في بنائها، بل سجل بعضها اسم وأهب البناء بالتقدير مع ذكر اسم السلطان أو الحاكم الذي تم في ظله البناء. ومن الغريب أن يأتي هذا الترتيب معكوساً في نقوش الأبنية السلجوقية بالأناضول، إذ ترى أن السلطان الذي أرسى في عهده البناء هو الذي يغزو بالتصويب الأكبر من عبارات المصيح والإطراء، في حين لا يبال الواهب نفسه إلا بإشارة حائرة حيث يذكر اسمه هارباً مجرداً. بيد أنه كثيراً ما بلغ المستوى الفني للمعماري حقاً من السمو والجودة بحيث يضلحي أعظم الآثار المعمارية في أوروبا، كما تشابهت الأساليب المستخدمة في البناء هنا وهناك إلى حد بعيد.



وكما جاءت العمارة الإسلامية موحدة الطابع، متشابهة الروح في شتى أنحاء العالم الإسلامي من أواسط آسيا حتى شواطئ المحيط الأطلسي، فقد حافظت الأجيال المتعاقبة على هذا الطابع وتلك الروح حتى في المبني الواحد الذي كانت تتنوع به التجديد والترميم عبر القرون، فقد كان أهل الحرف والمهندسون حريصين على رعاية الطابع الأصلي والأصيل، محرمين أصنام السلف برغم ما قد يضيفونه، وهو ما تجل في المسجد

وجعلت بعد ستين لحسب من بنائها. وما يدهم هذه الحقيقة أبداً أن مسجد على شاه قد تبريز قد خُدا حطاماً بعد بئانه بخمس عشرة سنة فقط.

ومن المفاهيم الإسلامية الوطنية الإيمان بأن ما بينه الإنسان من حمارة مصيره إلى زوال، وهو إيمان تعززه رداة مادة البناء الحشة، وضعف مستوى البنائين، غير أن الاهتمام الذي كان يخصص به المسلمون العمارة الدينية جعل الفارق بينها وبين العمارة المنوية كبيراً، حتى لتزول القصور والبيوت الفاخرة من اللبن وتنتشر سريعاً بينما تظل بيوت العيلة قائمة طويلاً، فليس من قبيل الصدفة إذن أن نجد أن المباني التي بقيت على الزمن سواء في القاهرة أو في الشام أو في الأناضول هي تلك التي بُنيت بالأجر وتولها صناعات مهرة.

ولمة عامل آخر ترتب على ذلك المفهوم الذي أشرنا إليه، وهو انخفاض المستوى الاجتماعي للمشتغلين بحرفة البناء، على عكس الحال في أوروبا خلال العصور الوسطى، وبصفة خاصة في منتصف القرن الثالث عشر، حينما كان المهندس المعماري أو رئيس البنائين يعد عضواً له قيمته في نقابة ذات نفوذ، بل إن المهندس أو رئيس البنائين أصبح يطلق على نفسه لقب «دكتور»، وهو اللقب الخاص بالمعلماء، واتخذ لنفسه زياً أكاديمياً متميزاً، وخلع على نفسه صفات شرفية تُنقش على شاعده قبره. ولا نجد في الإسلام ما يشبه ذلك علماً، وإن كان الصناع والمهندسون في دولة السلجوقية بالأناضول قد أثيروا أسماهم وتوثيقاتهم على كثير من المباني بما قد يدل على أن المشتغلين بحرفة البناء قد تبرعوا في ذلك الزمان مكانة متميزة. وصل الرخم من هذا الاستعجاب فإنيه يصعب تخمين ما إذا كان الاسم للمهندس المعماري أم لملاحظ البناء، فإن كان للأول فنحن لا ننري هل القصص عمله على تصميم البناء ورسم تخطيطه، أم أن دوره قد تجاوز ذلك. وإن

الجامع بقرطبة الذي استغرق إنشاؤه وإضافاته وتجديداته مائتي عام اشترك فيها مئات من أهل الحرف المتحايين من مختلف الأجيال ، ولم ينل ذلك كله من وحدته المعمارية . كذلك حرف مسجد ابن طولون بالقاهرة فترات من الترميم والتجديد كان أهمها ما أوصى به المملوك حسام الدين لاجين بعد أربعمئة عام من تشييده بعدم الخروج على عمارته الأصلية أو تغيير طابعها العرقي ، لا سيما عند إعادة تشييد الثلاثة الملوية على غرار ملوية سامراً (لوحة ١٩) .

كذلك لنلاحظ الظاهرة عينها في المسجد الجامع المعروف باسم مسجد الجمعة بمدينة أصفهان ، فقد استغرق بنؤه حتى اكتمل على صورته الحالية ، ثمانية قرون بدأها التيموريون في القرن العاشر ثم تعاقب على استكمالها السلاجقة والإيلخانات ، وينو مظفر ثم الصفويون ، غير أن أحداً منهم لم يبع نفسه الخروج على الطابع الأصلي الأصول عصارة وزخرفاً . إن طابع الذهومة الموصولة والاحتفاظ بوحدة التصميم المعماري عبر الزمن هو تمييز في من رحمة العقيدة التي يرمز إليها المبني منها اختلف الزمان أو المكان .

وقد شاع أن العمارة الإسلامية قد خلعت من المباني العامة ، وهو انعام ظالم فإن كثرة من المباني كانت تؤدي وظيفة المرافق العامة ، مثل قصور الحكام ودور الإمارة ويسوت المال ويسوت القضية التي أصبحت مراكز للخدمات المدنية ، وكذلك الحمامات والمساجد وأسبله الماء العامة و « القيساريات والأسواق والمدارس

والحانات والوكالات والمستشفيات كيمارستان قلاوون . ولا يعني اصطلاح بعض القادرين بالجانب الخيري لها والسير على رعايتها الى جانب ترميمها وتجديدها أن هذه المباني لم تكن مباني عامة ، وقديماً تنافس للموسرون اليونان والرومان في الإنفاق على المسارح والملاعب العامة . والواقع أن المسلمين خلال العصور الوسطى كانوا يعدون « السبيل » أعظم ما يناب عليه المرء من أعمال البر . وإذا كان أحد المؤرخين الفرنسيين قد أحسن القول حين ذكر أن أجداد أي شعب من الشعوب لا تقاس إلا بما يبذله في سبيل الحفاظ على الماء وحسن توزيعه ، فقد سبقه وبزه في حكمته الحديث الشريف المنقوش على أحد أسبله القاهرة والذي رده إليه الرسول عليه السلام حين سئل عن خير عمل من أعمال البر فأجاب : « سقاية الناس » .

وكانت الأسبله تبنى في مبدأ الأمر ملحقة بمبان أخرى مثل المساجد أو المدارس أو خانقאות الصوفية ، ثم أصبحت بمرور الزمن مباني مستقلة منفصلة تبنى لذاتها . وقد جرى هذا التطور في ظل سلاطين المماليك حينما أصبح للسبيل طراز معماري خاص بهما يبره الملية من وراء مشيكات من البرونز ، ويلحق بها في كثير من الأحيان بناء يستخدم ككتاباً لتحفيظ القرآن . وفي أواسط القرن التاسع عشر اتخذ السبيل الطابع العثماني الدائري الهيكلة ، تعلوه زخارف تشد الأنظار عن بُعد مثل سبيل أم عباس بالصليبية (لوحة ٢٢) ، ويسود في الطابع العثماني للسبيل أثر الطراز الإيطالي في بناء النافورات .



ثبت المراجع العربية

- ١ - ابن حنبل: كتاب الاختصار لواسطة عقد الأمصار . الجزء الرابع - لتعليمة الأسيرة يبرلاق عام ١٣٠٩هـ .
- ٢ - أحمد فكري : مساجد القاهرة ومعالمها . التدخل . دار المعارف بالاشتراك ١٩٦٦ .
- ٣ - أحمد فكري : مساجد القاهرة ومعالمها . الجزء الأول . العصر القاطمي . دار المعارف مصر ١٩٦٥ .
- ٤ - أحمد فكري : مساجد القاهرة ومعالمها . الجزء الثاني - العصر الأيوبي .
- ٥ - أحمد فكري : للمسجد الجامع بالقاهرة - دار المعارف مصر ١٩٦٣ .
- ٦ - السيد حمود عبد العزيز : لفتان نصرية - لفترة صامتة من صنعها وتطورها منذ الفتح العربي حتى الفتح النجاشي - وزارة الثقافة والأشياء القومي - القاهرة ١٩٥٩ .
- ٧ - فروت ككاشة : التصوير الإسلامي الذهبي والبري - الجزء الخامس من موسوعة تاريخ الفن - لموسوعة العربية للدراسات والفكر - بيروت ١٩٧٨ .
- ٨ - حسن نصفي : العمارة العربية الحضارية بالشرق الأوسط - عمارة بدمشق بيروت العربية ٦٩ نيسان ١٩٧١ .
- ٩ - حسن نصفي : القاعة العربية في المنطق القاهرية : تطورها ونظم الاتصالات الجندية لخاصة فصيحتها - من أبحاث الندوة الدولية لطريق القاهرة - كلية القاهرة - مارس - أبريل ١٩٦٩ - مطبعة دار الكتب وزارة الثقافة ١٩٧٠ .
- ١٠ - حسين مؤنس : رحلة الأندلس - حديث القردوس المرمود - للفرقة العربية للطباعة والنشر ١٩٦٣ .
- ١١ - فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الإسلامية - عصر الفراعنة - لعملة الأول - لعملة نصرية العامة للكتاب والنشر ١٩٧٠ .
- ١٢ - محمد عاصر : مساجد مصر وأوابها الصالحون - دار المعارف .
- ١٣ - كمال الدين سلحج : العمارة الإسلامية في مصر - الآلاف كتاب رقم ٢٥٣ .
- ١٤ - محمد حبري شبيب : محمد علي طرزي . ك.أ.س. كرزويل - محمد عبد الفتاح وآخرين الكون : مساجد مصر من سنة ٢١ هجرية إلى سنة ١٣٦٥هـ (١٤١١م) - ١٩٩٦م) - طبع مطبعة للنسابة بالقاهرة ١٩٤٨ - تصوير كرزويل سنة ١٩٥٩ جزء أول وجزء ثاني .
- ١٥ - إسماعيل الخديج : نظام الملك والممارس التنظيمية - سجل من عملة كلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية - البند الخامس ١٩٧٥ .

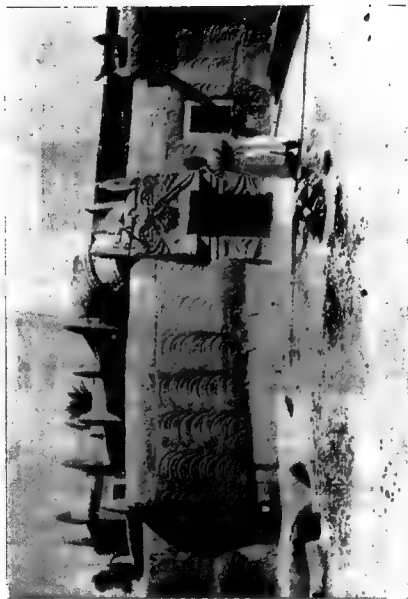




لوحة (١) :

القلب منار في دلي - الهند .

مملكة بجلي كلب الذين كريك .



في محل بيت وديعة كثر على شكل قنطرة كسح دون سبيلك الآسك والمخولك هكذا القاب علم سركان .
(١٠) (١١)

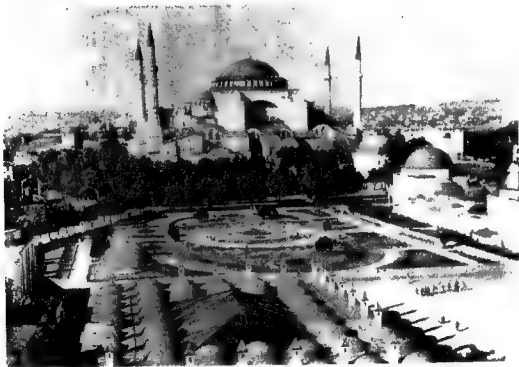


مسجد شاه في إصفهان : الحصن والأبراج ، ويلقب الكسوات والخزفية التي مزوت بها العصر الصفوي .



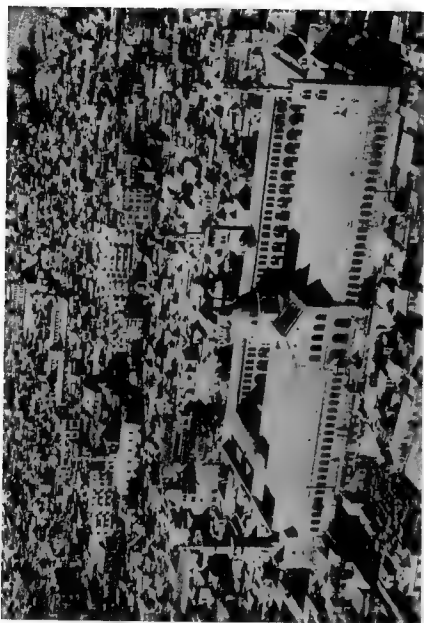
لوحة (٤) .

القلعة : جامع سفراء بالمرقاة .

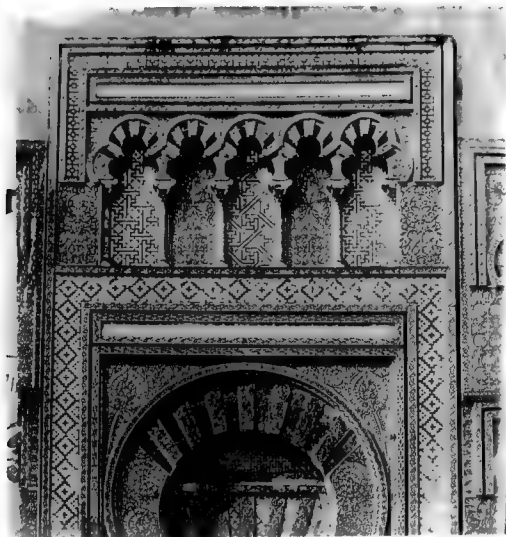


لوحة (٥) .

مسجد كيا صوفيا بآلة في إسبانيا .

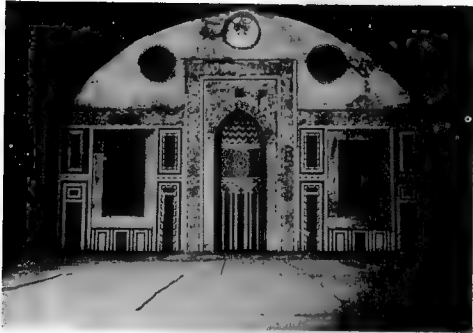


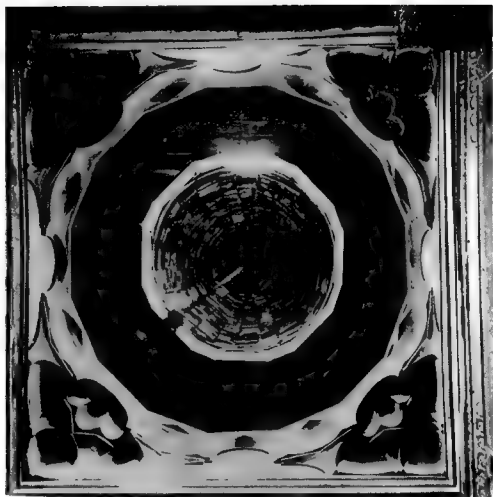
مشر عام المسجد الذي يمشي .
 لوسا (٢) .



لوحة (٧) .

مسجد ارنط بالأكس بولاية الغربية المصرية .





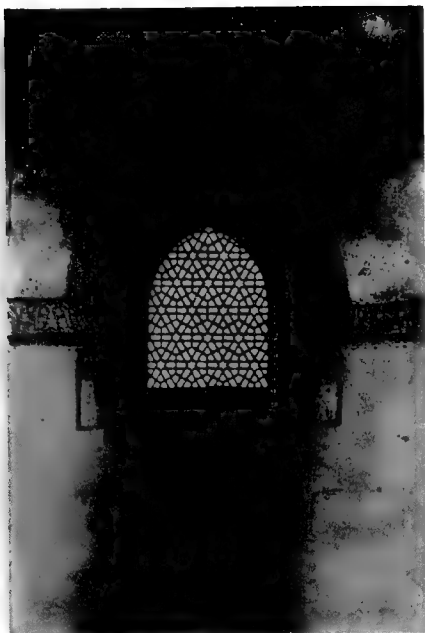


نورته (١٠)
مرقس (طرائف) : المبلغ فتح جليل المصنف - عرضي بمرطبة هذا الأثر في مائة سنة والرسالة عن المعلق
والصديق .





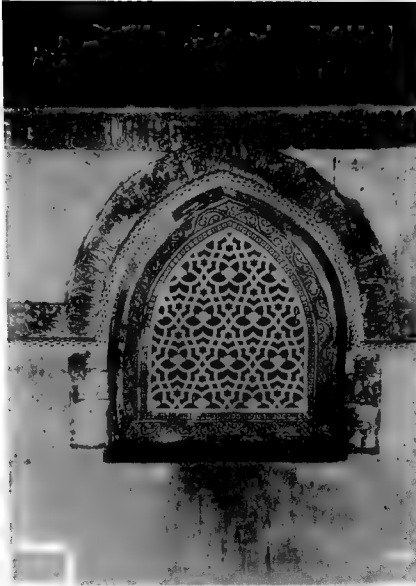
منارة ابن طولون : لوحة مطبوعة عن دالي .



١٥٠٠

١٥٠٠

مسجد ابن طولون ، في القرن الثاني عشر الميلادي ، في القاهرة ، مصر .
 تصوير عبد الفتاح عبد .



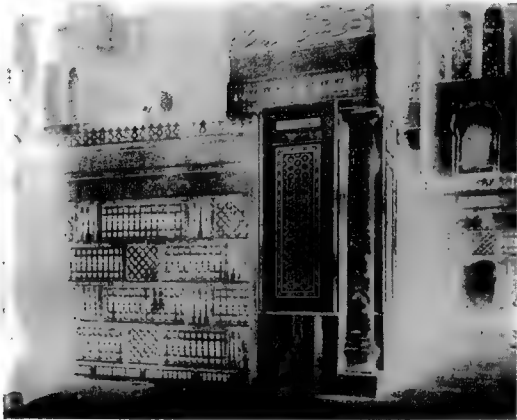
لوحة (١٤) .

مسجد ابن طيارون ، شمال من المبنى في الجانب الغربي ، زخارف ذات تنسيق متعدي الخطوط - قصير
حد .



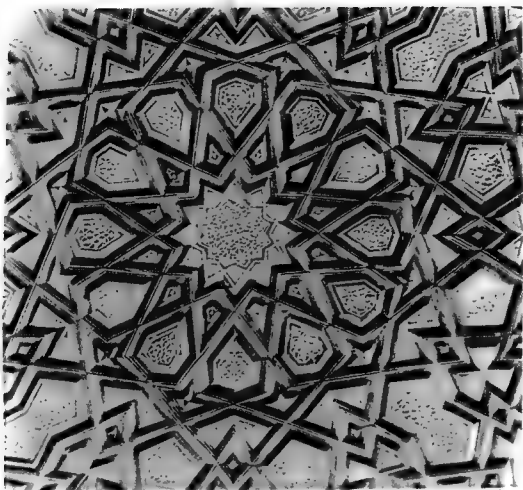
نور (١٥) .

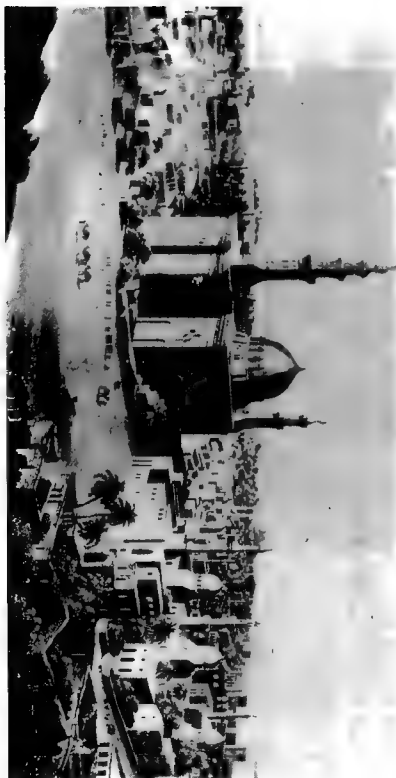
مسجد ابن طولون : حفره إحدى القلايات المملوكية على الجبلين ، ولقد بنى إلى عمارته كصورة لزين بشار
المملوك من تكرار - كصورة جيد .



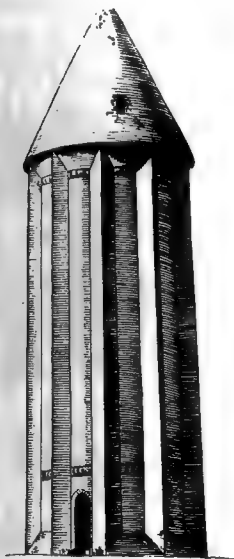
البركة (١٦) .

شارع القاهرة .





مسجد (١٨) -
مدينة دمشق، سوريا، أواخر القرن العشرين.



لوحة (١٩).

جرجان : شمس الدين محمد بن محمد



المنطقة : مائة مائة (في الصورة) المبنى المسمى بـ "المنطقة".





لوحة (٢٢) -

سبل البادية - لوحة مقبرة من حالي .

لمدينة نيويورك جاذبية خاصة تجلب لب وأنشطة الفنانين . ومن بين مفاتيحها وجوالم الجذب اليها المتاحف والجاليريات الخاصة ، واحتشاد الفنانين العاملين في شتى مجالات الابداع ، وتحدي أحدث التقنيات وأشدها حيوية ، ووجود جمهور فني وعي فني ، وتوفير عدد كبير ومتنوع من الوظائف التي لا تقتضي التفرغ الكامل ، مما يمكن الفنانين من كسب لقمة الخبز دون أن يستغلوا الوقت والجهد اللازمين للإنتاج الفني .

ولا غرو انذ أن تؤدي كل هذه العوامل الى بزوغ مدرسة نيويورك كتنهجة طبيعية بدون تخطيط مسبق مرسوم . فقد نشأ عن لقاءات الفنانين ذوي الميول الطليعية ، عن طريق المصادفة في بداية الأمر ، ما يشبه شبكة فضفاضة من المعارف . وقد أدى نشوء هذه الشبكة بدوره الى تنظيم « مشهد » فرض نفسه هل عدد من أماكن الاجتماع شبه العامة والعامية . ويقولون « دزوباس Dzubas » وهو يسترجع تلك الحقبة « ان الضغط الهائل للعالم الاجتماعي المحيط بنا كان الدافع وراء نمو « جيتو » الفنانين ، حل حد قول « موفرويل Motherwell » ، ولكن الفنانين تقاربوا لأسباب أخرى غير الاغتراب عن المجتمع الأمريكي . فقد كانوا يتقاسمون تقريبا حساسية مشتركة ، ووعيا بما قضى نحبه وما ظل عل قيد الحياة في الفن ، ومن ثم ، فقد مثلوا الجمهور الأول لعمل بعضهم الآخر . كما كانوا يجتمعون بصورة متقطعة لمجرد الرغبة في التلاقي ، وقد أشارت المذكرات التي تؤرخ هذه الحقبة الى الحفلات المتكررة ، ووجبات الطعام المتقاسمة - والمرح والاستمتاع والتواصل . والى جانب ذلك ، كانت هناك حاجة جماعية الى الشعور بالطمأنينة والحاجة الى اليقظة بمشاعر القلق الى الأقران والتعزاء ويقول روبرت روشنبرج Rauschenberg إن الظهور في تجمعات

الحركة الفنية في أمريكا

أحمد محمود مرسي

الفنانين كان شيئاً هاماً لأنه كان يتيح للمرء أن يظهر وجهه على أمل التعرف عليه كفنان .

وأهم من كل ذلك ، الرغبة في تبادل الآراء ، والدلوة عن فرضيات المرء الجمالية وترويجها ، كما كان الكشف عن خواطر ومشاعر المرء الباطنة ، هو الأسلوب اللغفي الذي كانت نبرته تنسم بالعوانية . ويتذكر زويس هذه العملية باعتبارها (نوعاً من البحث المتبادل . وكان البحث يجري بصورة فردية ، ولكن عندما تكون في جمع من الناس ، تشعر بأن هناك عملية عماء ديناميكية ... لقد كانت تلك العملية هي التي ربطتنا ببعض ... ذلك الدفع الذي لم يتحدد أو يأخذ مساراً بعد^(١) . وقد ساعدت المقابلات الشخصية وتبادلات المعتقدات الواسعة الدائمة على نشوء وسط تغلبه استرجاعية دائمة ووعي متبادل وجدل جاد ، بطبيعة الحال . فهذا التعليق المستمر من جانب فنانين وأشخاص يحترمهم الفنانون كان يعطي للعمل الفني قيمة أعلى الأكل لأنه كان يشير إلى أن العمل قد شرهده وحوصل بجدية ، وكان له آثار ، وكانت الحاجة إلى النقاش من الالحاح بمكان ، حتى إن المحادثات الخاصة في مراسم ومسكن الفنانين ، أو حتى في الحانات والمطاعم التي كانوا يرتادونها ، لم تكن تبدو مناسبة ، فشكّل الفنانون محافل يستطيعون أن يراجعوا فيها مجوراً ، يتألف أساساً منهم ، ولكنه يضم أيضاً النقاد وأمناء المتاحف وأصحاب الجاليريات وجامعي المقتنيات الفنية والأساتذة وطلاب السنوات النهائية يمعاهد الفنون ورواد السلطنة في الفنون الأخرى .

ويبدأ الاهتمام والحماس ، دهم الجمهور الفنانين وأسهم في إقبالهم على الانتاج بحرارة وتوهج وقد كانت

العلاقات التي ولدت الحوار شبه العام ، وتولدت عنه ، وما تطوري عليه من احساس بالجمع الحيوي ، كانت مبهجة للمساهمين الى حد أن معظمهم كانوا يدركون أنهم شهود ظاهرة نادرة ، ثقافة حية وأمريكية .

لقد نظم فنانو الطليعة في نيويورك أنفسهم بسهولة نسبية لأن معظمهم كانوا يعيشون في نفس الحي في مانهاتن : منطقة منخفضة الارتفاعات في قاع المدينة بمانهاتن ، داخل وحول حزام بين الشارع الثامن والشارع الاثني عشر ، شمالاً وجنوباً ، وبين الطريقين الأول والسادس على الجانبين الشرقي والغربي ، وقد أطلق على هذه المنطقة فيما بعد الشارع العاشر حيث إن امتداد هذا الشارع بين الطريقين الثالث والخامس كان يمثل طريقاً وسط المنطقة . وفي هذا الشارع وحده ، في سنة ١٩٥٦ ، كانت توجد مراسم عدد كبير من الفنانين ، من بينهم جولدبرج Goldberg ، وجستون Guston ، وكوهن Kohn ، ودي كونيغ De Kooning ، وريسنيك Resnick ، وفينيت Vicente . وعندما كون فنانون شيان في منتصف وأواخر الخمسينيات جاليريات تعاونية كانت معظمها تقع في نفس الشارع جاليريات تاناجر Tanager ، وكامينو Camino ، ويراتا Brata ، وإسريا Area ، ومارش March . ولم يكن يعيش ويعمل ويعرض عدد كبير من الفنانين في المنطقة المحيطة بشرقي الشارع العاشر فحسب ، ولكن أماكن تجمعهم كانت على مسافة خطوات من هذه المنطقة : حانة شارع سيبر والكلوب ، ومدارس الفن التي تبنت الحداثة : مدرسة هوفمان Hofman ، ومدرسة أميدي أوزنغانت ، ومدرسة موضوعات الفنان The Subjects of the Artists ، وقسم التربية الفنية بجامعة نيويورك

(١) مقابلة أجراها أيرفينج ساندلر مع زويس .

أرب Jean Arp ، ويليامزوس ، وكيج Cage ، وجوزيف كورنيل Cornell الذي كان يعرض أفلامه ، وهيرت فيرير Ferber ، وفريتر جلانز Glarner ، وجوتليب Gottlieb ، وهاري هولتزمان Holtzman ، وريتشارد هولسنبيك Huelsenbeck ، ودي كونينج De Kooning ، وموزويل ، ونيومان ، وريهارت Reinhárdt ، وهارولد روزنبرج Rosenberg ، وروثكو . وكان آخر حدث لاستوديو ٣٥ مؤتمر مغلق استمر ثلاثة أيام في شهر أبريل ١٩٥٠ سجلت محاضرات جلساته بالاختزال ، وقد حررها موزويل وريهارت وجونو ، ونشرت في كتاب « الفنانون المحدثون في أمريكا »^(١٧).

وفي أواخر عريف ١٩٤٩ ، أنشأ دي كلونينج وكلاين Kline ، وريهارت وتوركويف Tworkov ، وأصدقائهم في شارع المدينة ، ومن بينهم ريسنيك الأصغر سنا ، الكلوب Club الذي كان يسمى في بعض الأحيان « نادي الشارع الثامن » أو نادي الفنانين ، واستأجروا مكانا للاجتماع فيه بالمبنى رقم ٣٩ الكائن بشرفي الشارع الثامن (على مسافة باين من استوديو ٣٥) . وقد تحول الكلوب إلى بؤرة لنشاطات مدرسة نيويورك لأكثر من عقد من الزمن ، وكانت فعاليتها الرئيسية مناقشات مجموعة تعقد في ليالي الجمعة ، ومناقشات مائدة مستديرة جرت في ليالي الأربعاء ، حتى هام ١٩٥٤ ، وقد دعى فنانون شبان إلى عضوية النادي ، ومن بينهم على سبيل المثال روفينجج ، وفراكتنثالر Frankenthaler في نهاية ١٩٥١ ، ولي السنة التالية ، لينزي ، ولاري ريفررز ، وجوان ميتشيل ، وجريس هارتيجان ، وجولك نيرج . ولم يكن قد انقضى أكثر من عام على عضوية المجموعة الأولى من

ومحترف ستانلي ويليام هايتر رقم ١٧ (Stanley William Hayter Atelier 17)

وقد ساعد القرب الجغرافي على التبادل الدائم لزيارات المراسم التي كانت بمثابة الشبكة التي نسجت مجتمع الفنانين وحشت على الالتقاء في أماكن عامة وقد بدأ الجيل الأول العملية ، وسرعان ما أشركوا طلابهم والفنانين الشبان في نشاطاتهم . وفي عريف ١٩٤٨ ، أنشأ موزويل ومايزنيس - وروثكو ودانيد هير (انضم إليهم فيما بعد نيومان) مدرسة « موضوعات الفنان » في شقة بالمبنى رقم ٣٥ شرقي الشارع الثامن . ولتوسيع تجربة طلابهم ، كانوا يدعون فنانين آخرين للتحدث إلى الطلاب في أمسيات الجمعة ، وكانت هذه الجلسات تفتح للجمهور . وكان يجفها كل المهتمين بالفن الطليعي ، وقد أغلقت المدرسة في شهر مايو ١٩٤٩ ، واستأجر المكان ثلاثة أساتذة إدارة التربية الفنية بجامعة نيويورك - روبرت إيجهارت Robert Iglehart ، وهيل وودروف Hale Woodruff ، وتولي سميت Tony Smith - لتوفير مراسم إضافية لطلابهم ، وكان من بينهم جودنو Goodnough ، وليزلي Leslie وريفرز Rivers ، وكان سميت أكثر هؤلاء الأساتذة نشاطا في الحقل الفني في نيويورك ، وأقرهم إلى الفنانين وبصفة خاصة بولوك Pollock ، ونيومان Newman ، وروثكو Rothko ، وستيل Still ، وقد ألهمت أفكاره التأميلية عن التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism العديد من الفنانين الشبان . وبمساعدة عدد قليل من الطلاب ، وبصفة خاصة جودنو ، واصل سميت محاضرات أمسية الجمعة بالمرسم الذي غير اسمه إلى استوديو ٣٥ . وكان من بين المحاضرين بمدرسة موضوعات الفنان واستوديو ٣٥ جان

(١٧) الفنانون المحدثون في أمريكا - ألف روبرت موزويل وله ريهارت (نيويورك : روتغارد شوكر ، ١٩٥٢) .

نقل عن كتابه «مدونة نيويورك» تاريخ هذه الحقبة ،
مسؤولا عن برامج ليلة الجمعة في ١٩٥٦ .

وفي عام ١٩٥١ قرر عدد كبير من أعضاء النادي
المؤسسين عرض أعمال مدرسة نيويورك في التصوير
والنحت على الجمهور . وقد طُلبوا إلى ٦١ فنانا أن يقدم
كل منهم عملا واحدا ، وعُرضت جميع الأعمال المقدمة
في غرن شايفر شرقي الشارع التاسع . وأطلق على هذا
الصالون معرض الشارع التاسع . وقد تضمن أعمال
١٣ فنانا شابا على الأقل ، من بينهم فرانكتنثالر
Frankenthaler ، وهارتيجان Hartigan ،
وأيلين دي كوينج وروبرت دي نيرو وستيفانلي وجورج
برج ، وكان اشتراك هؤلاء الفنانين يعني أن الجيل الثاني
قد دعى من جانب أقرانهم الأكبر سنا للاشتراك على قدم
المساواة ، تقريبا في نشاطات جماعية . وقد اعتبر
الفنانون أن معرض الشارع التاسع قد حقق قدرا من
النجاح يكفي للتفكير في معرض آخر ، وفي سنة ١٩٥٣
قاموا بتنظيم معرض في جاليري ستابل Stable ، ثم
تجهول المعرض إلى حدث سنوي حمل اسم «سنويات
ستابل» . وكانت العروض تختار بواسطة لجان من
الفنانين تنتخبهم لجنة السنة السابقة . وفي عام
١٩٥٦ ، بدأ الجيل الثاني ، وبصفة خاصة الأعضاء
الذين كانوا ينتمون إلى الشارع العاشر ، يهيمنون على
لجان الاختيار كما فعلوا بالنسبة لإدارة النادي .

ولمضلا عن «النادي» كانت «حانة سيدار» القريبة
من ساحة الجامعة التي تقع على مبعدة من الشارع
الثامن ، الملتقى الذي يتجاذب فيه الفنانون الأحاديث
الخاصة ، وكان الفنانون وأصدقاؤهم - وبصفة خاصة
أولئك الذين كانوا يعيشون في قاع المدينة - يستأثرون
بديكور الحانة الذي كان يميل إلى اللون الرمادي
الكاسي . حتى إنهم استطاعوا أن يقتنوا صاحب الحانة

الفنانين ، حتى طلب إليهم في عام ١٩٥٢ الاشتراك في
مجموعات المناقشات ليليالي الجمعة ، وقد شكلت
مجموعة خاصة بالتعبيرية التجريدية من الأعضاء
فريلشر Freilicher ، وهارتيجان ولينزي وميتشل
وأوهار وويرغز ، وكان يدبر المناقشة جيمس مايرز
Myers . وقد تناولت مناقشات الكلوب كل القضايا
الجمولية التي يمكن تصورها ومع ذلك فقد كانت هناك
موضوعات متكررة ، وكان أكثرها مناقشة وأساسا هوية
المجموعة ومواجهة التغييرات التي طرأت على مدرسة
نيويورك مع تقدم الخمسينيات ، والجدير بالذكر أن
مسألة مجتمعهم الانسحاب والتفكير لا بد قد شغلت كلا
الجيلين الأول والثاني . وكانت للمعلومات التي تنقل إلى
أعضاء النادي الجهد مفيدة لهم ، ولكن الأهم من ذلك
أنها كانت تتيح الفرصة للقاء ومصادقة أقرانهم الأكبر
سنا ، ورواد التعبير التجريدية ، وفناني جيلهم .

وكانت أكبر مجموعة فنانين بالنادي وأكثرهم نشاطا
المجموعة التي كانت تلتظ حول دي كوينج ، ومن ثم
لقد حظيت الأساليب الانعزالية بأوسع قسط من
الاهتمام ، بالرغم من أن عضوية النادي كانت متروكة
إلى حد استواء أي مرقف جمالي .

وفي نهاية ١٩٥٢ ، بدأ يقل تردد الجيل الأول على
النادي ، بينما أخذت أعداد متزايدة من الفنانين الشبان
تنضم إلى عضويته . وفي عام ١٩٥٥ ، عين جيل
الفنانين الثاني من أمثال براش Brach ، وستيفانلي
Stefanelli في لجنة اختيار الأعضاء وهي اللجنة
المسؤولة عن إدارة النادي . وفي تلك السنة أيضا ،
توقف نشاط فيليب بافا وكان بمثابة المحرك الرئيسي ،
واضطلع الفنانون الشبان الذين ينتمون إلى الشارع
العاشر بمسؤولية إدارة النادي الذي اتخذوا منه محفلا لهم
وبصفة خاصة بعد أن عين ساندلر Sandler الذي

وقد درس عدد كبير من فنانى المرحلة الأولى على يد هوفمان ، ومن بينهم على سبيل المثال فرانكشتيلر ، وجسودنو ، وكابرو ، وريفرز ، وستانكويسز Stankiewicz ، وكان من الطبيعي - نتيجة لانتقاه تلاميذ هوفمان يوميا في مدرسة صغيرة - أن تنمو وشائج وثيقة بقي كثير منها طوال العمر . ولكن هوفمان نفسه دعم ميولهم المشتركة . وكما ذكر أحد التلاميذ : « لقد حول فصوله ، من خلال قوة الشخصية ، الى مواقف بلافة استطاع التلاميذ من خلالها أن يتعلموا من بعضهم الآخر أكثر مما تعلموه منه »^(٣) وقد استمر الشعور الجماعي خارج فصول المدرسة . وفي الواقع كان هذا الاحساس من القوة بحيث قامت مجموعات ، مؤلفتان بدرجة كبيرة من تلامذة هوفمان السابقين ، بانشاء جاليريات جديدة ، مثل الهانسا ، وكان يحمل اسم هوفمان ، ثم غير الى « جيمس » .

والتقى عدة أعضاء من فنانى الجيل الثاني ، مثل جون تشامبرلين Chamberlain وكنيث نولاند وروشنيرج ، أثناء دراستهم بكلية بلاك ماونتن ، في كارولينا الشمالية . وكانت هذه المدرسة التجريبية ترمي الى إنجاز مشروعات - انشاء مجتمع يتقاسم الأفراد فيه أفراسا ومسؤوليات مشتركة ، وتخلق مناخ يساعد على ازدهار فن رفيع . وكان برنامج كلية بلاك ماونتن من الابتكار ، وكان الفنانون عليها من الابداع بحيث اجتلبت معظم فنانى الطليعة في الأربعينيات والخمسينيات (حتى اغلقت في سنة ١٩٥٦) بوكيرا ما شهدت الكلية مؤلفين موسيقيين مثل كيج Cage ، وستيفان وولف Wolpe ، ومصممى الرقصات مثل ميريس كاتينجهام ، والمترجة ماري كارولين ريتشاردز ، ومهندس المناظر باكمينستر فولر ، والناقدان أريك بطني

بالمعدل عن قرار كان قد اتخذ لتجديدها . فقد اعتبروا أن ذلك الطابع المحايد كان بمثابة علامة الجدية ، وهو ما كان يتفق مع تصورهم للفنان « كخلاق » وليس « كمائش خلاق » ، سواء بأسلوب البوهيمية ، أو عالم « الموضة » ويضاف الى ذلك ، أن ديكر حانة سيدار الكافي قد أثنى البوهيميين بقرية جريتش Green-wich village والمتسكعين بطريق ملايسون عن التردد على الحانة . ولكن الحانة لم تكن صافية بحيث تستخدم جهاز تليفزيون لاجتذاب سكان الحي . فقد أصر الفنانون على عدم دخول التليفزيون الى الحانة حتى لا يشوش على مناقشاتهم ، باستثناء أوقات اذاعة مباريات البطولة العالمية لكرة القدم حيث كان يسمع باستئجار جهاز تليفزيون ، وقد أذن صاحب الحانة لرغبتهم . كما كان الفنانون الشبان يلتقون بنظرائهم في افتتاحيات المعارض بجاليريات الشارع السابع والخمسين ، مثل بيتي بارسونز Betty Parson ، وصمويل كوتز Kootz ، وسيدني جانيس Sidney Ganis التي مثلت الجيل الأول ، ثم أضلت مع مرور الوقت تنظم معارض لفنانى الجيل الثاني .

لقد كان إحساس الجيل الثاني « بالأسرية » أقوى من إحساس الجيل الأول . ولكن عديدا من الفنانين التقوا في معاهد الدراسة وكونوا مجموعات خاصة بهم قبل دخولهم وسط مدرسة نيويورك . فقد واطب معظمهم على الحضور في مدارس بمنطقة قاع المدينة ، ووصفة خاصة بمدرسة هانز هوفمان للفنون الجميلة . وفي خارج نيويورك ، كان الفنانون الشبان يلتقون بصفة أساسية بمدرسة كاليفورنيا للفنون الجميلة بسان فرانسيسكو ، وكلية بلاك ماونتن بكارولينا الشمالية ، وعدة مدارس في باريس حيث كان الأمريكيون يتجمعون معا .

(٣) روبرت ريتشرج Richtenberg ، دراسة لتلامذة هوفمان .

أصيلا ، ولكن كانت له جلوس لم ينسها أبدا في ريف شرقي بنسلفانيا الرمي حيث نتائج الفهم . . . وكان في وسعه أن يتلاعب بالحياة حتى تصبح متعة ، ولكنه كان يؤمن بأن جميع الفنانين يعيشون في وحشة .

وكان ملان على معرفة تامة بالفن ، وكان في وسعه أن يتحدث عنه بمعرفة واسعة وباستفاضة إذا أراد^(١) .

وقد مال تلامذة بلاك ماونتين السابقون ، ممن استلهموا كلاين وفناني الجيل الأول الآخرين ، إلى تبني الأساليب الانعكاسية ، أما الذين اتفوا حول كيج ، منذ روتشبرج ، فقد تأثروا بجمالية كيج التي أخذ نفوذها في الاستناد مع تقدم المقد . وفي سنة ١٩٥٥ ، التقى روتشبرج بجونز Gohns الذي كان يقع مرسمه في نفس المبنى ، ولم يمض وقت طويل ، حتى قدمه إلى كيج . وقد تولقت علاقتهما إلى حد أن الفنانين أنفقا من جميعهما على تنظيم حفل شامل لموسيقى كيج .

وكان كيج ، قبل إقامة الحفل بعام ، يدرس مادة التأليف الموسيقي بالمدرسة الجديدة للبحوث الاجتماعية التي كان من تلامذتها كابرو kaprow ، وبعد ذلك جورج برشت وآل هانسن وديك هيجينز وجامكسون ماكور . وقد شجع كيج تلامذته على التجريب في مجال المسرح . وسرعان ما انضم فنانون شبان آخرون إلى تلامذة كيج في نشاطاتهم . وزار أصدقاه - من بينهم جورج سيجال Segal ، وجيم داين Dine ، ولاري بونز Poons - بعض فصوله . وقد تصادق داين الذي انتقل إلى نيويورك في ١٩٥٩ ، مع كابرو وهويتمان Whitman (الذي كان طالبا بجامعة روتجرز مع كابرو) ، وأولدنبرج Oldenberg ، ثم بعد ذلك جونز وروشنبرج . وقد تأثر أولدنبرج بمحاضرة ألقاها

يرسول جودمان ، والشعراء ادوارد دالبرج وأولسون وكريلي ، وديريت دانكان ، والمصورين الفوتوغرافيين هاري كالاهاان وآرون سيكلاند ، والمعماري وولتر جروبيوس . وفي مجال الفنون المرئية كانت الروح الرائدة الفنان جوزيف البرز Albers ، ولكن كان يزور الكلية طوفان من الفنانين والنقاد من نيويورك بصورة أساسية ، وبصفة خاصة أثناء الدورات الصيفية ، ومن بينهم مونرويل (١٩٤٥) ، وويليم وآلن دي كونينج (De Kooning) ، وثيودوروس ستاموس ، وكلمنت جرينبرج (Greenberg ١٩٥٠) ، وكلاين Kline وتوركوف Tworokov (١٩٥٢) ، وفينست (١٩٥٣) .

وقد كون غريجو كلية بلاك ماونتين الذين أتوا إلى نيويورك مجموعتين فضفاضتين : واحدة كانت تتراد حانة شارع سيدر ، في معظم الأحيان بصحبة كلاين Kline ، والثانية كانت تلف خلف المؤلف الموسيقي كيج Cage ، وكانتهما الذي كان يتعاون معه كمسؤول عن الموسيقى منذ ١٩٤٣ وتلقني بصورة متقطعة في أمسيات الموسيقى بمسكنه . أما دور كلاين لجدير بالتنويه لأن كثيرا من الفنانين الشبان قد تأثروا بأسلوبه في الحياة . وفيها يلي وصف هاري جوخ Gough له :

« كان يحب احتساء البيرة في حانة سيدر والشاي في الرسم وكان يستطيع أن يلعب دور الفتون بنفسه أو المهرج ، ويقلد تيد لوس ، ووالاس بيري أو الممثلة مساي ويست ، ويتحدث عن السجادة والسيارات الكلاسيكية القديمة وخيول جيريكو ، واليسبول ، وأرون جروس كان يحب الجاز ، وفاجنر كان نيويوركيا

(١) حظي جورج : الصبراء الر ومارسي قرائز كلاين ، مجلة Art forum عدد الصيف ٩٧٥ .

الكاملة عن أي شيء يفعله . . . وكان اثنان من أشهر حواريين ستيل ولادة أرست بريجنز ، وفوارد داجمور Dugmore من بين غاني كاليفورنيا الذين انتقلوا إلى نيويورك . وقد حقق كلا الفنانين شروط ستيل لقن رؤيوي وموقفه الأخلاقي ودعوته إلى تحطيم الأصنام في تفكير الجيل الثاني . وقد التقى عدد كبير من الفنانين الذين استقروا في نيويورك أثناء دراستهم في باريس في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات ، ومن بينهم نورمان بلوهم Bluhm ، ويون جنكنز Jenkins ، والسوروث كلي Ellsworth Kelly ، ونولاند Noland .

وقد أسهم في تنظيم مجتمع مدرسة نيويورك نقاد الفن : جرينبرج Greenberg ، وهس Hess ، وهارولد روزنبرج Rosenberg ، والمؤرخ شابيرو Schapiro ، وقد دأب جميعهم على زيارة مراسم الفنانين والتعريف بهم . وكانت عصابات شابيرو تجتذب معظم غاني الطليحة . وقد كان دوره كمعلم في تطوير الجيلين ملها . وقد وصف كابرو انفعال الفنانين وهم ينصتون إلى نقله لأعمالهم . وقد كان نصيرا كبيرا للفنانين الشباب إلى جانب كونه مؤرخا غير عادي .

وكان جرينبرج مكتشف بولوك Pollock ومن أوائل أنصار التعبيرية التجريبية . وكانت مقالاته النقدية المنشورة في « ناشون » و « باريتاون ريفيو » تحظى بقدر من الانتشار والأحترام لم يبلغه ناقد آخر . بينما كان هس Hess أقرب في العمر من أعمار غاني الموجة الأولى . وقد كتب أول مؤلف يتناول الجيل الأول (١). وقد شغل خلال الخمسينيات منصب رئيس التحرير التنفيذي لمجلة Art News التي كانت في تلك الوقت

كابرو « بالثاني » في ١٩٥٨ ، وبتمائله الشخصية المطلية بالقار ، ويقال كتب غري بولوك (٥) . وقد تقابل كلاهما في تلك السنة ، وقدم كابرو أولدنبرج إلى زملائه . كما تصادف أولدنبرج مع جرومزر Grooms ، الذي عرض في ١٩٥٨ عمل أولدنبرج في نيويورك لأول مرة برسمه الذي حوله إلى جاليري . وكانت مجموعة الفنانين الذين تأثروا بتدريس كيچ ، وقاموا بتنظيم أنفسهم في المجموعة السمية - المرية لمدينة نيويورك ، يجتمعون في صباح أيام الأحد في مقهى بشارع بلوكر Bleecker يعرف باسم « ايتوم » حيث كانوا يمارسون التمثيل ويسجلون الملاحظات التجريبية على أشرطة ، وكانت هناك مجموعة أخرى من فنانين الجيل الثاني ، وقد تعارف بعضهم على الآخر أثناء دراستهم بمدرسة كاليفورنيا للفنون الجميلة ، بمدينة سان فرانسيسكو . وقد أصبحت هذه المدرسة الفنية - تحت رعاية وجلاس ماكاجي Macagy خلال المدة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٠ - واحدة من أكثر المدارس الفنية حيوية وتطلعا إلى التقدم في أمريكا . وقد ألف ماكاجي بين مجموعة من المدرسين المرموقين ، ومن بينهم ستيل Still (من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٠) ، وروثكو Rothko (في فصل صيف ١٩٤٧ و ١٩٤٩) ، وريشارت (في صيف ١٩٥٠) . وكان ستيل صاحب أكبر تأثير . فهو لم يقم بتدريس آلية التصوير ، ولكنه حاول أن يتحرر ثلاثيته من « الابتذال » والتضاليد « لا أريد أن يقلد فنانون آخرون عملي - إنهم يفعلون ذلك بالرغم من أني أحذرهم - ولا أريد منهم إلا أن يتجهجوا مثلي في الحرية والاستقلال من جميع التأثيرات الخارجية المتحلة والمفسدة » . وقد ذكر جون شورل أن ستيل Still قد نقل « فكرة الفنان لا تقيمه له مالم يقبل المسؤولية

(٥) لأن كابرو و فرات جاكسون بولوك ، Art News ، أكتوبر ١٩٥٨ ، صفحات ٦١-٦٢ و ٥٧-٥٨ .
(٦) Thomas B. Hess, Abstract Painting: Background and American Phase, New York: Viking Press, 1951.

معهم ، ومن بينهم زملاء الدراسة جين فوليت Gean Follet ، وكابرو ، وستانكيويتز Stankiewicz ، وفي ١٩٥٢ استأجروا مكانا جاليري في شرقي الشارع الثاني عشر وأطلقوا عليه اسم « هانسا » Hansa « اسم استاذهم » ، وفي ١٩٥٤ نقلوا الجاليري الى أعلى المدينة جنوبي « سترايل بارك » ، وكان عدد الأعضاء المساهمين في جاليري هانسا يتراوح بين عشرة وخمسة عشر فنانا ، يدفع كل منهم حصة شهرية تتراوح بين ١٠ و ٣٠ دولارا ، وفي ١٩٥٤ عين الجاليري ريتشارد بيلامي Richard Bellamy ثم ايفان كارب ، مديريين .

لم يكن أعضاء جاليري هانسا يلتزمون بأي برنامج جمالي كمجموعة . وقد تراوح عملهم ، في الواقع ، بين التجريد الحائلي والواقعية ، ومع ذلك كان هناك اتجاهان عامان . فكان عدد كبير من الأعضاء يميلون الى الواقعية التصويرية مع قناع تمثيري ، مولر على سبيل المثال ، القائل الروحي لمجموعة تضم كان ، وباسيليس ، وكابرو . وكانت المجموعة الثانية تستخدم في بناء عملها الفني الى حد كبير أشياء جاهزة مما تقع العين عليها في أي مكان ، ونذكر من بينهم ستانكيويتز وفوليت ، وبعد ١٩٥٧ كابرو ، وهويتمان الذين تأثروا بالموسيقى كيج . ومن فناني جاليري هانسا الآخرين الذين كانت أعمالهم تبيان في هذا الاتجاه ، نذكر تشامبرلين ، ولوكاس ساماراس ، وجورج سيجال . وكان جاليري هانسا التعاوني في ضيافة مالية بصورة عامة ، على غرار معظم التعاونيات الأخرى . ولكن مشكلته الأساسية كانت هي التوصل الى اتفاق على من يعرض لهم . وفي عام ١٩٥٨ ، بدأ الجاليري يتدهور ، بعد أن توفي مولر ، وانتقل ستانكيويتز الى جاليري « ستابل » Stable وقد أفلق في السنة التالية .

أما جاليري « تيوردي ناجي » الذي افتتح في

أهم مجلة فن في أمريكا ، وكان مسؤولا الى حد كبير عن تحويلها الى صحيفة لأسرة مدرسة نيويورك بصفة عامة ، وبصفة خاصة للفنان دي كونينج وحلقته بقاع المدينة . أما الناقد روزنبرج ، فقلما كتب عن فنانين كأفراد ، ولكن مقالاته العامة ، وبصفة خاصة « مصورو الفعل الأمريكيون » ركزت الاهتمام على التعبيرية التجريدية وأثارت الاهتمام بالجدل حول فرضياتها الجمالية .

وقد مالت الموجة المبكرة للجيل الثاني الى العرض في ثلاثة جاليريات : جاليريان تماونيان ، جاليري شارع جين وهانسا ، وجاليري تجاري ، « تيوردي ناجي » Tibor De Nagy ، وخلال وجوده من ١٩٤٤ الى ١٩٤٩ كانت عضوية جاليري شارع جين تكاد تقتصر على تلامذة هوفمان السابقين ، من أمثال بلين Blaine ، وريفرز Rivers . ولم يكن هؤلاء الفنانون يتجهجون بحالة مفردة ، ولكن « بلين » كانت المحركة الأولى . وفي أواخر الأربعينيات تأثر فنانو حلقتهما بموندريان Mondrian ، وأرب Arp ، وليجيه Leger ، وخلال العقد التالي تحولت مع عدد من فناني شارع جين الآخرين عن الفن التجريبي الى التصوير التشخيصي ، متأثرين بصفة أساسية ببيزار ، وسويتس ، وسيزان ، ودي كونينج .

وفي نهاية ١٩٥١ نظمت مجموعة من تلامذة هوفمان معرضا لأعمالهم في مسرح وولف كان Wolf Kahn ، وفليكس باسيليس Pasilis ، الكائن برقم ٨١٣ بروفري ، وقد أخذ المعرض اسمه من هذا العنوان . وقد تضمن أعمالا لسايلز فورست . وجريملو ، وباسيليس ، وكان ، ومولر ، وليستر جونسون ، وقد أثار المعرض حماس فورست ، وكان ، ومولر ، وباسيليس حتى إنهم قرروا أن ينشئوا جاليريا تعاونية ، ووجهوا الدعوة لفنانين آخرين للاشتراك

صلى تصوير الخمسينيات منها الى فتاتي الجاليري شارع جين وهانس . وعندما تورط فانودي ناجي في المناقشة بين دي كونينج وبولوك وتعرضوا للضغط للاختبار بين الانضمام الى معسكر دي كونينج أو البقاء خارج المعركة ، اختار معظمهم الانضمام باستثناء الفنانة فرانكتيلر .

وكان دي كونينج عظم اعجاب واسع وهذا تأثير كبير كفتان . ولكنه أعطى للفنانين الشبان أكثر مما أعطوه من تقدير . فقد كان متاحا على عكس بولوك الذي كان يعيش بعيدا عن نيويورك في إيست هامبتون . وكان الأفنوخج لأسلوب حياة تركز في المراسم الكاثية في شرقي الشارع العاشر وما حوله ، وحانة شارع سيدار و « النادي » وكان الفنانون الشبان ينجليبون الى هذه الحياة ولا غروفا أمتع أن يجد المرء نفسه لا في صحة دي كونينج وحده ، ولكن أيضا كلابين ، وجامستون ، والكثير من الفنانين الموقرين الآخرين ، الى جانب نقاد من أمثال هيس وروزنبرج ، والفنانين الذين كانوا يعالجون النقد في مجلة « آرت نيوز » من أمثال ألين دي كونينج ، ويوتر ، وجودنوناقد الرقص اودين دني ، والرسوم المخرج السينمائي - المصور الفوتوغرافي رودولف بوركهات Burkhardt ، وأمثال أصحاب الجاليريات إيجان وليو كاستيلي Leo Castelli وشعراء من أمثال أوهارا ، وأشبيري ، وشولير ، وجست وكوتش . وقد تعاون هؤلاء الشعراء الذين كان مايرز أول من نشر كتاباتهم في أعمال فنية مشتركة مع رسامي الجيل الثاني ، وباستثناء كوتش ، نشروا مقالات نقدية بمجلة « آرت نيوز » .

وبغض النظر عن دي كونينج نفسه ، كبنات الشخصيات المحورية في هذه الدائرة : الشاعر أوهارا وأبلين دي كونينج . فكانت أبلين ، بغض النظر عن كونها زوجة ويليم دي كونينج فنانة وناقدة مجتهدة ،

ديسمبر ١٩٥٠ ، فقد مثل معظم فتاتي الموجة المبكرة الذين تركوا أقوى انطباع في نفوس جمهور مدرسة نيويورك (ومن بينهم النقاد وأمثال المتاحف) ، ويرجع الفضل في النجاح الذي حققه الجاليري - ألي حد كبير - الى مديره جون ب . مايرز Myers الذي كان محررا بالمجلة السوربالية View ومديرا لمسرح عرائس ، وكان من أنصار أي شيء طليعي ، وقد أصبح في الواقع « امبريساريو » الفن الطليعي ، اذ كان يجمع بين إدارة الجاليري ونشر الشعر وترتيب العروض المسرحية . وكان « مثل دياجليف Diaghilev أمريكا شبا » .

وفي صيف ١٩٤٩ ، ارتد مايرز من الأيمان بالفن الفرنسي الى الفن الأمريكي ومن ثم قرر أن يفتح جاليري . وقد نصحته في كراسر بولوك أن يمثل فنانين غير معروفين ، حيث إن جاليري « بارسونز » كان قد اجتلب أهم شخصيات مدرسة نيويورك مع جاليري كوتز Kootz ، وإيجان Egan ، وقد زكى الناقد جرينج الذي تعرف عليه مايرز في بيت أسرة بولوك الفنانين : ريفرز ، وهارتيجان وإيزلي ، وفرانكتيلر ، ودي نيو ، وجودنو ، ولياترلسي روز . كما توجه مايرز الى توني سميت يسأله النصيحة فصادق على الفنانين الذين اختارهم جرينج ، وكان ثلاثة منهم (ريفرز ، وإيزلي ، وجودنو) من تلامذة سميت . وباستثناء روز ، أقيمت لجميعهم معارض بجاليري دي ناجي De Nagy . ومن بين الفنانين الآخرين الذين نظم مايرز معارض لأعمالهم خلال الخمسينيات : بلين ، وجولدبرج ، وفريولش ، ويوتر ، وألين دي كونينج ، وزوياس ، وجريللو ، ونولاند .

لم يعرف عن جاليري تيوس دي ناجي التحيز الجمالي . ومع ذلك فمعظم الفنانين الذين عرضوا أعمالهم هناك درسوا على يد هوفمان واستلهموا الفنان دي كونينج . ومن ثم كانت مجموعة دي ناجي أقرب الى

وريسنيك . ومن بين فناني الجيل الثاني الذين أقيمت لهم معارض فردية في جاليري كاستيلي في الخمسينيات : شولر وبراخ Brach وجونز وزوياس وروشنبرج وجابرييل كون .

ومع تقدم الخمسينيات ، انتقل الواقفون الجدد بأعداد متزايدة إلى قاع مدينة نيويورك وقد انخرطوا في المجتمع الموجود ، وفي منتصف العقد تقريبا - بدأوا يهتمون عليه حيث عهدت اليهم - على سبيل المثال ، ادارة « النادي » وأعضاء الواقفون الجدد إلى المشهد عدد ١ من الجاليريات التعاونية في رحول الشارع العاشر في المنطقة الواقعة فيما بين الطريقين الثالث والرابع . . وقد أنشئت هذه الجاليريات - التي كان يديرها وعمرها الفنانون أنفسهم - لأن جاليريات أهل المدينة المحترمة لم تكن تهتم بعرض أعمال الفنانين غير المعروفين . ولكن الجاليريات التعاونية أصبحت أيضا مراكز النشاطات الجماعية و أماكن التقاء الفنانين و وبصفة خاصة في افتتاحات المعارض في أسميات الجمعة التي كانت بمثابة حفلات كبيرة . وقد شارك أعضاء الموجة المبكرة في فعاليات الشارع العاشر ، ولكن أبعد كثير منهم بطريقة ما منها حيث كانوا قد أنشأوا علاقاتهم الاجتماعية الأساسية في مرحلة مبكرة ، في وسط مدرسة هولمان وجاليري تيور دي ناجي .

كان أول الجاليريات التعاونية في الشارع العاشر جاليري تناجر Tanager الذي افتتح في عام ١٩٥٢ في محل سابق بشرقي الشارع الرابع وانتقل في العام التالي إلى الشارع العاشر ، وكان من بين أعضاء الجاليري - الذي أنشأه تشارلز كاجوري ولوي دود وايوليتو وليام كينج وفرد ميتشل - والذين انضموا إليه فيما بعد : سالي هازيليت وين اسكويث وكاتز وفيليب بيرلستين وجونسون وأورتمان . وقد عرض « تاجر » فيما قبل ١٩٦٠ أعمال أكثر من ١٣٠ فنانا ، من بينهم

كانت كما يقول أوهارا « الآلهة البيضاء » ، كانت على علم بكل شيء ، ولا توج منه إلا بالقليل ، بالرغم من أنها كانت كثيرة الكلام ، وكنا جميعا نعبدها (ولا نزال) ، ولم يكن أوهارا شاعرا وناقدا موقرا فحسب ، ولكنه كان منظما للعديد من المعارض الجيدة لتصف الفن الحديث ، وقد عين أمينا للمتحف في ١٩٦٦ قبل وفاته بقليل ، والأهم من كل ذلك أن أوهارا كان صديقا لفناني الموجة المبكرة ، وكان في الواقع - كما ذكر فريليشر - يلهم من عمله بالتقليد ، لقد كان شخصية مشوقة وممتعة بقدر ما كان شاعرا رائعا ، وكان يتمتع بقدره على الارتباط بالناس لا تنفد ، فكان الجميع أصدقاءه المفضلين بل إن مورتون فلدمان كان أكثر إيجابية من فريليشر فيما يتعلق بإسهام أوهارا : « إن أهم شيء هو أن يفهم شخص مثل فراثك ورايك . فهذا هو الذي يجعلك تواصل السير . وبدون ذلك لا تساوي حياتك في الفن شيئا » .

ولم يفس وقت طويل حتى انضمت إلى جاليري تيور دي ناجي جاليريات خاصة أخرى في عرض أعمال الجيل الثاني لمدرسة نيويورك . وكان أهم هذه الجاليريات ستابل Stable ومارتا جاكسون ، بدأ في ١٩٥٣ ، وبوندكستر Poindexter الذي افتتح في خريف ١٩٥٥ ، وليو كاستلي Leo Castelli الذي افتتح في ١٩٥٧ . وقد استضاف جاليري « ستابل » أو الأسطبل المعارض السنوية للبروفة بهذا الاسم ، وقام بتنظيم معارض فردية للفنانين داجورو وميتشل وروشنبرج وشولر واين دي كونينج وبرييز وأورتمان وستاينكويتز واليكس كاتز . وقد نظم جاليري مارتا جاكسون معارض لسام فرانسهس وجولديرج ويول جيتكينز والفريد جنس وإيزي وموريس لويس ، وقد عرض في جاليري بوندكستر بلين وريتشارد دينتكونر Diebenkorn ودي نبرو ، وجولديرج وآل هلد

رويين ، وكانت جاليريات قاع المدينة مستقلة عن بعضها الآخر ، ولكنها كانت من وقت الى آخر تتعاون بصورة عملاقة لتمثل في افتتاح معارضها في نفس احياء الجمعة وتنظيم بضعة معارض جماعية بمناسبة الكريسماس كما حدث في عام ١٩٥٧ ، مع احتفاظ كل جاليري بمسؤوليته في اختيار الفنانين المعارضين .

ويستثناء جاليري « تاجر » كان أهم جاليريات الشارع للمشاة « براتا » Brata ورويين Reuben ، ومن أهم فنانى جاليري براتا الرسامان رونالد بلادين ونيكولاس كروشينيك والتحات جورج سوجارمان وكانوا يتجهجون أسلوبا ايمانيا خلال الخمسينيات ، ومع حلول نهاية العقد ، بدأوا يشربون على الغموض الفضائي للفن الالهي ، وبدلا من ذلك أعطوا ميلون الى توضيح الأشكال والألوان .

وقد وقف جاليري رويين الذي افتتح في عريف ١٩٥٩ وحده بعيدا عن جاليريات قاع المدينة الأخرى . فقد كان - على نحوها - اشتدادا لجاليري هانسا ، وقد عرض بعض أعضائه مثل كابرو وسجالات وسامواراس وهويتمان هناك في البداية . ومن أعضائه الآخرين بريشت وجروموز الذي حول مراسمه للشعابة الى « جاليري المدينة » (١٩٥٨ - ١٩٥٩) ومتحف شارع ديلاسي ، Delancey (١٩٥٩ - ١٩٦٠) ، وداين وأولدنبرج ، الذي عرض في جاليري جلمسون Judson في ١٩٥٩ - ١٩٦٠ . وقد عرف جاليري رويين بموقف « كيج » Cage الجمالي وكلميله السابق كابرو ، وكان أعضاؤه يجمعون قطعا من مواد مختلفة وبصفة أساسية القمامة ، وكانت عروضهم صانعين المثبتة وسكانها ، ومضامينهم استجابة للإنسان للبيئة التي يحتر عليها وهو التيمياني (الخشبية) ، وكان الفنانين المعارضون يملكون الى بعض الأعمال وادخال أعمالهم ميسرة عليها . وكان من بين صانعي هذه الأحداث في

فنانون يقدمون بنصف هذا العدد لم يعرضوا في نيويورك من قبل ، وأقام ٢١ معرضا فرديا لفنانين من غير الأعضاء ممن لم يسبق لهم عرض أعمالهم في نيويورك ، ومن بينهم جريللو وألفرد جنسن وجابرييل كرن .

كانت النزوعات الجمالية لأعضاء جاليري « تاجر » متباينة ، ولكن معظمهم كانوا يتقاسمون تعصبا ضد مدرسة « دي كوينج » ، بقدر ما كانوا يحبون الفنان دي كوينج نفسه ، وعلى سبيل المثال ، فان بورتريت كانت المسطحة ، وتصوير - للمجال - الرتيب لين اسكوت وسالي هازيليت - للتأثير أثرا كبيرا بأسلوب رابهارت - وتجريدات انجيلو ايبوليتو للمستوحاة من دي ستيل Destael أو الصناديق السورية التجريدية لجورج أوركمان ، ترتبط ارتباطا وثيقا بأسلوب الخمسينيات السائد . ومع ذلك ، فيلرغم من أساليب الأعضاء المتنوعة ، كانت هناك رسالة جماعية لجاليري « تاجر » وكان شارك فيها الى حد ما تعاونيات قاع المدينة الأخرى ، وهي عرض الفن الذي يؤمن الفنانون بجدارته والذي يعمله الجاليريات التجارية ، على جمهور مؤلف الى حد كبير من فنانين آخرين كانوا يمثلون في نفس الوقت دوري المشارك والمفترض . وكان جاليري « تاجر » من جانب أعضائه بمثابة « امتداد عام لرسم الفنان » وعشابة « مقياس حرارة » للحل الفني في نيويورك الذي كانت معارضه تعكس القضايا الجمالية التي كان الفنانون يؤمنون بأهميتها .

وقد بين « تاجر » و« هانسا » الطريق للأخريين الذين سرعان ما نظموا تعاونيات الفنانين والجاليريات الخاصة التي كانت شبه تعاونية في المنطقة . ومن بينها جاليري جيمس ، الذي أنشأه في ١٩٥٤ ، وكلمينو وليفشمان في ١٩٥٦ ، وفي السنة التالية جاليريات مارش ويرانا ونونا جون وفينيكس وجريتا جوتز ، وفي عام ١٩٥٨ جاليري « اير » ، وفي عام ١٩٥٩ جاليري

المدة من ١٩٥٩ إلى إبريل ١٩٦١ (عندما أغلق الجاليري) كابرو وجروموز وهويتمان وداني وجورج بريشت وسميون موريس (فوتزي) وأولدتيرج .

لقد كانت أسس أواخر فئالي الجيل الثاني المتداخلة والمتغيرة اجتماعية وجالية ، كما كانت تتأثر بعلاقات أيام الدراسة والارتباط بالجاليري أو الحوار الجغرافي . وعلى سبيل المثال كان هيلد وبلادين وسوجارمان أصدقاء يقيمون بقضايا جالية مشابهة وكانوا أعضاء بجاليري براتا ، وفي بعض الأحيان ، كانت الاختبارات الجمالية لها الغلبة . وفي شهر إبريل ١٩٥٧ على سبيل المثال اجتمعت مجموعة من الفنانين من بينهم : فوليت follett وهورلبرج والفرد جنسين وأورتمان وستانكويتز مرتين لمناقشة تكوين مجموعة يمكن أن تعرض معا ، وكان هؤلاء الفنانون يميلون إلى السوربالية (بالرغم من أنهم قرروا عدم استخدام هذا الاصطلاح بسبب ارتباطه بأساليب قديمة و « ميتة » ، وكانوا يؤمنون بأن الاتجاهات التي استلهمت السوربالية قد حملت لأنها ضريبة أو خسارة على الاتجاه السائد . وقد تفرقت المجموعة عندما إتضح بسرعة أنهم لن يتمكنوا من تحقيق إجماع في الرأي بشأن الأفكار الأساسية التي يجب أن يتبنوها ، ومن هم الفنانسون الذين لهم حق الانضمام .

وفي أمة حال فني أواخر العقد خف الاحساس بالجماعة . وكان السبب في ذلك بصفة عامة تلاشي التمييزية التجريدية ويزوغ أساليب متنافسة شعر روادها أن الشارع العاشر عدواني فتجنّبوا . ولعل المسؤوكون عن ذلك - على وجه التحديد - نجاح عدد كبير من فناني الشارع العاشر الذين كانوا يعتبرون أفضل الفنانين بصفة عامة - ونتيجة لهذا التراجع عرض عليهم الانضمام إلى جاليريات أعلى المدينة التجارية ذات المكانة العالية ، فضلا عن ذلك كان عدد كبير من هؤلاء الفنانين الرواد والحركيين في جاليريات قاع

المدة من ١٩٥٩ إلى إبريل ١٩٦١ (عندما أغلق الجاليري) كابرو وجروموز وهويتمان وداني وجورج بريشت وسميون موريس (فوتزي) وأولدتيرج .

لقد كانت أسس أواخر فئالي الجيل الثاني المتداخلة والمتغيرة اجتماعية وجالية ، كما كانت تتأثر بعلاقات أيام الدراسة والارتباط بالجاليري أو الحوار الجغرافي . وعلى سبيل المثال كان هيلد وبلادين وسوجارمان أصدقاء يقيمون بقضايا جالية مشابهة وكانوا أعضاء بجاليري براتا ، وفي بعض الأحيان ، كانت الاختبارات الجمالية لها الغلبة . وفي شهر إبريل ١٩٥٧ على سبيل المثال اجتمعت مجموعة من الفنانين من بينهم : فوليت follett وهورلبرج والفرد جنسين وأورتمان وستانكويتز مرتين لمناقشة تكوين مجموعة يمكن أن تعرض معا ، وكان هؤلاء الفنانون يميلون إلى السوربالية (بالرغم من أنهم قرروا عدم استخدام هذا الاصطلاح بسبب ارتباطه بأساليب قديمة و « ميتة » ، وكانوا يؤمنون بأن الاتجاهات التي استلهمت السوربالية قد حملت لأنها ضريبة أو خسارة على الاتجاه السائد . وقد تفرقت المجموعة عندما إتضح بسرعة أنهم لن يتمكنوا من تحقيق إجماع في الرأي بشأن الأفكار الأساسية التي يجب أن يتبنوها ، ومن هم الفنانسون الذين لهم حق الانضمام .

وفي الغالب ، كانت العلاقة تعتمد بصورة أساسية على الجيرة التي تخلفها الصداقة . وعلى سبيل المثال فقد نشأ مجتمع يفيض بالحيوية في « كوتيز سليب » Coen tied Slip بالقرب الجنوبي لمناهن . وكان من بين أعضائه فرد ميتشيل وكيلي ، وروبرت ، اندليانا ، ويونجرمان وأجنيس مارتين ، وجيمس روزينكولسا ، ورغمًا قد شجع الانفصال الجغرافي عن الشارع العاشر الفنانين في هذا الحى على استحداث أساليب مختلفة عن

وعلى أمة حال فني أواخر العقد خف الاحساس بالجماعة . وكان السبب في ذلك بصفة عامة تلاشي التمييزية التجريدية ويزوغ أساليب متنافسة شعر روادها أن الشارع العاشر عدواني فتجنّبوا . ولعل المسؤوكون عن ذلك - على وجه التحديد - نجاح عدد كبير من فناني الشارع العاشر الذين كانوا يعتبرون أفضل الفنانين بصفة عامة - ونتيجة لهذا التراجع عرض عليهم الانضمام إلى جاليريات أعلى المدينة التجارية ذات المكانة العالية ، فضلا عن ذلك كان عدد كبير من هؤلاء الفنانين الرواد والحركيين في جاليريات قاع

تقريباً . . . وفضلًا عن ذلك كان هناك إحساس بالعبقرية . أو مدرج كلارين على تسميته بالحلم » .
لقد شكلت مدرسة نيويورك مجتمعًا غير محكم كان بصفة أساسية بمثابة شبكة مفتوحة تقدم على أساس علاقات شخصية ، ذات طيبة اجتماعية أكثر منها جمالية . وقد عرفها جون ليرين تعريفًا دقيقًا بقوله : إنها حالة صداقة وليست بالضرورة حيا أو اتفاقا ، ولكنها بالقطع احترام وإدراك شخصي لاتخطاطك أنت والآخرين في نفس الشيء . وقد اصطلح النقاد على تسمية هذا الشيء التعبيرية التجريدية ، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة . فإذا كانت التعبيرية - التجريدية هي أضخم دوايمة . فهناك أيضا التناقض والرفض والتطورات التي لم تتم بعد » . ومضى ليرين Ferren يقول : « ينبغي أن ينضم » معناها الحقيقي » ، إنه ينخرط في مكان ما في تأثيرات وقطاعات تفكيرنا ، من خلال عمله ، جعلنا نراه » .

وكانت هذه القطيحات ، كما رأينا للوحة المبكرة ، في مجال الإمامة أو الصنعة أو التصوير - الفعلي » الذي يتراوح من التجريد إلى التمثل . وكان جميع الفنانين الذين عملوا في نطاق هذه الحدود العريضة يؤمنون بأنهم يقفون في الطليعة ، لأن الأسلوب كان مفتوحا للتطورات الأصلية ، كما كان معرضا لسخرية وعداء شديدين من جانب وسط وجهور الفن .

وقد أثار دي كونينج وهولمان ، مبتكري التعبيرية التجريدية الإمامية اهتمام فناني اللوحة المبكرة أكثر من غيرهم . وكان كلاهما في متناول تلامذتهم أكثر من مصاصيرهم من أمثال بوكسوك . وستل ، وروثوكو ، وتوبمان ، الذين بحلول ١٩٥١ كانوا قد انشغلوا على نطاق واسع من مشهد فن « قاع اللبنة » (جنوبي الشارع الثالث والعشرين في مانهاتن) . وكان في وضع الولاد الجديد الاتحادي بمدرسة هوفمان في الشارع

المدينة قد أخذوا يدركون أكثر وأكثر أنهم يريدون وقتهم في الشارع العاشر وفقدوا حماسهم واهتمامهم .
وبينما بدأ أفضل الفنانين يعرضون بعيدا عن الشارع العاشر ، أخذ ما يستحق الرؤية هناك ينتقص . وما عمق هذا الوضع زيادة الأعمال العائدية والاشتراكية والانتقائية لفيض من الفنانين الوافدين الذين استطاعوا أن يعرضوا بسهولة . وقد طردت هذه النخمة من الفن الرديء الجمهور ، وأثنت الفنانين الشبان النشيطين والطموحين عن المعرض في جاليريات قاع المدينة . وبصريح العبارة لم يعد هاما أن تعرض في الشارع العاشر - أو أن توجد هناك ، وعندما حدث هذا ، تدهور الوضع .

وسط مدرسة نيويورك في أوائل الخمسينيات

في حوالي عام ١٩٥٠ ، اجتلب الجيل الأول لمدرسة نيويورك مجموعة صغيرة من الفنانين الشبان الذين شكلوا الموجة الأولى من الجيل الثاني . وكان من الطبيعي بالنسبة هؤلاء الولادين الجدد أن يجتذبوا إلى التعبيرية التجريدية التي أخذتهم بقوتها التعبيرية ، وقيمتها العالية ونضارتها ورواديكاليتها وتطلعها . وفضلًا عن ذلك ، فقد تأثر الفنانون الشبان بما تأثر بالانزمام الفنانين الأكبر سنا المعاصري والجداد تجاه الفن ، ومثابرتهم ، غالبا في وجه حرمان شخصي شديد ، وجسارتهم في رسم مكانا يشعرون بحاجتهم إلى رسمه فقط ، واعتماد كل منهم على نفسه باعتباره السلطة الوحيدة . وقد بلغ الإعجاب لدى كثيرين منهم حد اعتبار هذه الصفات بمثابة بطولة . ويتذكر فرانك أوهاراً الشاعر وأمين المتحف والنقاد ، هذه الحقبة بقوله : « كان يؤلى احترام كبير لأي شخص عمل شيئا رائعا : وعندما قدمني لاري ريفرز إلى دي كونينج أصابني دوار

كانت هناك اختلافات جادة بين نزوعي هوفمان ودي كويننج ، اذ كان هوفمان أكثر منهجية ، يقيم جماليته على أساس ايمان بقوانين كونية حكمت الطبيعة والفن ، بالرغم من أنه أكد أيضا على أولية احساس الفنان الروحي والحدسي داخلها ، بينما كان دي كويننج ضد النظريات مؤصلا بصوريه في فورية تجربته هنا والآن . وكان هوفمان يدرس على أن الفن في أوجهه ينبغي أن يكشف عن حقيقة روحية ، وهو التطلع الذي صادف هوى في نفوس العديد من تلامذته .

وكانت جماليته موجهة نحو خلق عمق أو فضاء موحى به ، ولم يكن خاصية تصويرية محسوسة ، بل كان شيئا يتجاوز المادة أو روحيا ، وكان تصوير دي كويننج المقدس ، والفلق والغماض ، والحمام والنيف ، يبدو كأنه قد صيغ بواسطة عيشة حضرية - الاحساس الكلي للمدينة وليس مظاهرها موصلا رد فعله الوجودي للعالم في خارج ودخل الرسم . وفضلا عن ذلك فقد رسمت الائمات المؤلفة للوحات دي كويننج بصورة مباشرة ، مما يشم عن « الامانة » ، وكان تجميعها النهائي يبدو « موجودا » في صراع خلق مباشر . وقد شعر الفنانون الشبان أن عمله « حقيقي » بشكل مثير للأعصاب ، وأصبل عاطفيا - وقد شجع هذا على تقليده .

وكان هناك أيضا الاحساس في أعمال دي كويننج بأنه « يخاطر » بصورة دالمة ، أي أنه يرفض أن يركن الى أسلوب يعتاد عليه ، وهو بدلا من ذلك كان يخامر بشجاعة فيها وراء المعروف بالفعل متطلعا الى تصوير شيء لا يمكن التنبؤ به ، ومتطلعا في النهاية الى المستحيل . وكان طموح « للمغامرة بكل شيء » له جانبية كبيرة ، كما ذكر فيل زوياس ، بالرغم من أن التكاليف المالية لمحاولة دي كويننج كانت تروعه ، و كنت أعرف الى أي حد كان يهذب نفسه حقيقة بمحاولته اللؤوب إيجاد اجابة مطلقة . . . عمل صناع

الثامن ، ويقابل دي كويننج والفنانين الآخرين الذين يتعمون اليه من حيث الأسلوب ، مثل كلاين وجاك توروكوف ، واستبان فيست ، في أية ليلة تقريبا بحانة شارع سيدار أو في اجتماع الأربعماء والجمعة في « النادي » التي نظمها الجيل الأول في ١٩٤٩ ، أو بصورة عرضية في شرقي الشارع العاشر ، في مركز الحي حيث كان معظم فناني مدرسة نيويورك يعيشون ويعملون في ذلك الوقت .

وفضلا عن ذلك ، فقد كان دي كويننج وهوفمان شخصيتين ملهتين . وقد رسم دي كويننج بمعرضه الفردي الأول في ١٩٤٨ ، كفتان تعبيرية تجسدي رئيسي ، يلي بولوك وحده في الشهرة ، ولم يمض وقت طويل حتى أصبح أكثر فناني جيله تأثيرا . وكان دي كويننج محط الإعجاب لنزاعته وتفانيه للفن - وهما قيمتان اعتقد كثيرون أنها تتجسدان في تصويره كما كان متحدثا ذكيا ، يفيض حماسة ، ومقنعا في نظراته النافذة في الفن والتجربة المعاصرة ، وكانت قدرته على الاقتناع تزيد أثر لوحاته . ولم يكن تصوير هوفمان يقدر تقدير تصوير دي كويننج العالمي ، ولكنه كان يعتبر على نطاق واسع أعظم مدرس فن في أمريكا ، وكرجل كان يعتبر قويا وحاد المشاعر ومتحمسا وغير متحفظ وواقعا من نفسه ، وقادرا على أداء دور أبوي مهمين وعلى معاملة تلامذته ، في نفس الوقت ، كزعماء . وبالإضافة الى ذلك كان يمتلك حيق تاريخ مؤثر ، وقد ولد سنة ١٨٨٠ ، وعاش في باريس من ١٩٠٤ الى ١٩١٤ - العهد البطولي لفن القرن العشرين - وكان صديقا لبيكيري الحوشية والتكمبية ، وقد ألم بأفكارهم من مصارفها الأولية ، بل من المحتمل أنه قد أسهم ببعض أفكاره . وفي عهد ميكر يعود الى سنة ١٩١٥ فتح مدرسته الأولى في ميونيخ التي بدأت في العشرينيات تجذب طلاب الفن الأمريكيين الذين أذاعوا في الوطن قدراته كمدرس .

(نشوت في السنة التالية) سحردي كونينج من الفنانين الجماليين الذين أثاروا قضية حول التجريد في مواجهة التشخيصي ، والذين أرادوا أن « يجسروا » الفن من الفن . ففي الماضي ، كان الفن ... يعني كل مكان موجود فيه . وليس مكان في وسعك أن تستخلصه ... فلنكي يتوصل الرسام إلى « التجريد » ... احتاج إلى أشياء كثيرة . وكانت هذه الأشياء دائما أشياء في الحياة - حصان ووردة ، وحلاية ، والضوء في غرفة من خلال نافذة رجا في أشكال قطعة ماس ، وموائد ، ومقاعد ، وهلم جرا .. ولكن فجأة في نهاية القرن اعتقد عدد قليل من الناس أن في وسعهم أن يجرؤوا الثور من قرنيه ويغترعوا جمالية سلفا .. بفكرة تحرير الفن ، و .. طالبوا بضرورة اطاعتهم ... والسؤال كما رأي هو ليس ما الذي تستطيع أن ترسمه بقدر ما هو ما الذي لا تستطيع أن ترسمه ؟ فانت لا تستطيع أن ترسم بيتا أو شجرة أو جبلا ، وهنا ظهرت قضية الموضوع إلى الوجود كشيء ينهي ألا تأخذ به (٢٧) .

واختم دي كونينج محاضراته بقوله إن الفنانين الجماليين ، في محاورتهم عمل « شيء » من « التجريد » أو قيمة « لا شيء » التي كانت تكمن دائما في أشياء معينة ، فقلوا القيمة الجمالية التي كانوا ينسحبونها باستبعاد كل شيء آخر .

وقد أصدر دي كونينج وهو فنان على أن يحتاج الفنانون المعاصرون مادة الموضوع على نحو يختلف عن فنان الماضي . وبالنسبة لدي كونينج كان « الواقع » اليوم - لا يمكن انتقاؤه إلا في لحظات فحائية في وفاته واحده في تجربة كلية ، ولا يمكن أن يتحقق بذلك عن طريق رسم مظهر الأشياء . وكان موضوعه يقول للفاضلة : « - إن أحدهم يجب أن يذهب في الطبيعة أكبر من مجرد الشيء المتصور ، فلا »

مطلق ... وقد رأيته في إيست هامبتون يبدأ شيئا ، وبعد الأسبوع الأول كان الناس يتلصصون داخل مرسمه لالقاء نرة ويلدون إعجابهم .

فاللوحة كانت تبدو جميلة تماما . ثم يقوم طوال الشهرين الآتين ، يوما بعد يوم ، بتدمير اللوحة التي كانت جميلة في بدءه ، بسبب هذه الكبرياء غير المقولة . وبالرغم من اختلافاتها في المظهر العام ، فقد شارك دي كونينج وهو فنان في عدد من التصورات الأساسية لما يجب أن تكون اللوحة ، وقد عززت أفكار كل منها أفكار الآخر في أذهان الفنانين الشبان . وكانت هذه الأفكار تمثل صعوبات تثير التحدي وتفتح فرصا ضخمة للتطور الفردي ، وبإيجاز كان كلا الفنانين الأكبر سنا يؤمن بقدرته الصور التي يمكن التعرف عليها في العمق التصويري على الحياة ، والتصميم الاتصالي المستلهم من التكميلية ، والتصوير والرسم الصناعيين .

وكان الفنانان التعبيريين التجريديان يصران على أن الفنان لا يحتاج إلى أن يمالج الفن التجريدي حتى يكون محدثا . لا التشخيصية قد وفرت خيارا أصيلا . فلوحاتها في الواقع حتى أكثرها تجريدية ، لها مصدر في الطبيعة . وفضلا عن ذلك فقد كان هوفمان يطالب بتلاصقه بأن يبدأوا بظاهرة يمكن ملاحظتها ، وكان النشاط الرئيسي في فصله هو الرسم من موديل حي أو طبيعة صامتة . كما كان دي كونينج يذاع عن قصته « الموضوع » ، ولا غرو ، فقد كان يرسم في ذلك الوقت سلسلة لوحات « المرأة » والتي كانت في حيد ذاتها حافزا للفن التشخيصي . وقد ألقى متحف الفن الحديث بنيويورك أولى هذه اللوحات ، وكانت واحدة من أكثر اللوحات استنساخا لفنان ينتمي إلى التعبيرية التجريدية خلال الخمسينيات . وفي محاضرة في المتحف عام ١٩٥٠

(٢٧) ولهم دي كونينج ، « ما الذي ينفذ في الفن للتعبيريات » ، نشره صيف نيويورك للفن الحديث رقم ١٨ (ربيع ١٩٥١) ، ص ٦٠ .

يطلق عليه الغورم ، والطريقة التي تتفاضل بها هذه العناصر معاً في نقاط وخطوط ومساحات وحجوم . ومع ذلك ، لبارغم من اهتمام هوفمان ببناء اللوحة المنهجي ، فقد حذر من السماح للأفكار السابقة إما كانت بأن تحكم عملية الخلق . وكما قال في ١٩٤٩ « عندما أرسم لوحة ، لا أريد أن أعرف ما الذي أفعله ، فاللوحة ينبغي أن ترسم بأحساس ، وليس بالمعرفة ، وينبغي الاحساس بإمكانيات الخامة »^(٨) . وكان دي كونينج ، مثل هوفمان ، يرسم بعمق ، وذلك لأن التبريح البشري ، الذي كان مصدر معظم تحيله - مهما كان - يجربها ، ذو كتلة ضخمة ويعد في الفراغ . وكان يرفض انكار حجمه وبالرغم من أنه أصر في نفس الوقت على المحافظة على سطح اللوحة ، كانت لسات فرشاته الحاذقة تؤكد فيزيائية قماش اللوحة التي دعمتها . وفضلاً عن ذلك فقد كان دي كونينج يسخر من جعل التسطيع مبدأ حداثة ، بقوله إنه موضة قديمة . وقد قال « ليس هناك شيء على هذا القدر من الرسوخ » .

وفي ضوء تأكيد هوفمان على الرسم وفي ذهنه الطبيعة وتحدي سلسلة « المرأة » لدي كونينج ، لا شرو أن عدداً كبيراً من الفنانين قد تبنا التشخيص ، بل بلغ بهم الأمر حد التمثيل الصريح ، ولكنهم قد راعوا أيضاً دروس الفن الحديث المستمدة من لوحات التعبيرين التجريبيين والأساتذة الأكبر سناً ، من أمثال ماتيس ، وبيونار ، وبصفة خاصة بيكاسو وبرك والتكبييون الآخرون .

لقد كانت « التكبيية » Cubism الحركة الحديثة التي استهوت هوفمان ودي كونينج ، وقد عالجها هوفمان كنوع من أجرومية الفن الحديث الأساسية ، وقد أعجب دي كونينج بتأكيدها على التصميم الصارم

يمكن نقل الظواهر المرئية ببناء بواسطة الفنانين المحدثين ، ولم يكن في مقدورهم مواصلة استخدام التفاضل الأكاديمية . وكانت المشكلة الأساسية التي طرحها هوفمان أمام تلامذته هي أن يترجوا حجوم وفراغات ما كان يرى في العالم إلى مسطحات لون وفقاً لطبيعة سطح الصورة ذي البعدين - العمق أو الحجم بدون التضحية بالسطح . وللتوصل إلى تحقق البعدين والأبعاد الثلاثة في آن واحد ، استيط هوفمان تكتيك « الدفع والجذب » - وهو توزيع أرتجالي لمساحات اللون ، أو كما كان يجب أن يصفه بالرد على القوة بقوة مضادة . . . جوهر مدرسي : أصر طوال الوقت على العمق . . . ليس المنظور (أو التشكيل الذي يتهلك البعدين) ولكن العمق التشكيلي » .

وقد أوجز الان كابرو تلميذ هوفمان السابق كل شيء ، كل اللوحات ، بالرغم من تنوعها بقوله :

... ان كل لوحة هي كلٌ عضوي ، أجزاؤه متميزة ، ولكنها تتعلق على نحو صارم بالوحدة الكبرى ، وحيث إن سطح اللوحة ، لكونه مسطحاً ، هو ليس الا حقل نشاط استعاري ، فان طبيعة كاستعارة يجب المحافظة عليها . أي ينبغي تحقيق توازن دقيق بين تماثل سطح اللوحة والطبيعة العضوية (أي الأبعاد الثلاثة) لحدث المتفاضل عليه . وقد اكتشفنا أن هذا ليس بالأمر السهل على الإطلاق . . . ومن ثم فقد شغلت مشكلة علاقة الجزء بالكل هذه الفصل بصورة مستمرة ، ونخفضت عن دراسة جزئيات معينة خاصة لعملية التصوير بأكملها . . . اللون أي التدرج والنية والصفات والكثافة ، وخصائصه المتقدمة والمتحيرة وتجلده وانقباضه ووزنه وحرارته وهلم جرا ، ومساحة ما

(٨) مقدمة نشرت بمجلة « آرت فورم » مع دي كونينج ، صيف عام ١٩٥٨ .

هولمان - هي بمعنى الكلمة معبد يحافظ فيه على الأسرار والمستويات ، وقد آمن كلا الفنانين في الواقع ، بأنها وارثا الفن الأوروبي الحديث ، وماله دلالة أن كليهما قد ولد وتلقى تعليمه في أوروبا . ولهذا فقد كان الفنانون الشباب يفضلون بينها وبين الفنانين الآخرين مثل بولوك ، وستيل ، وتوماس ، وديهارت ، وإلى حد ما ، روثكو الذين كانوا يعتبرون مناهضين للتقليدية بل لقد أنكر ستيل وتوماس الثقافة الغربية ووصفها بأنها فن أمريكي تتغلبه روح العالم الجديد .

وقد سخر دي كونينج بما كان - يعتبره موقفهم الطليعي الثوري . وقال « انهم يقفون وحدهم في البرية - بصدور عارية . هذه فكرة أمريكية . وأنا ، بعد كل شيء ، أجنبي . إنني اختلف عنهم لأنني .. أكثر ارتباطا بالتقليد . ذلك أن لدى مسألة الإشارة التي يجب أن أقل شيئا بشائنا . ولكنني أهتم أيضا ببقي . انني أغير الماضي . ولا أؤسم وفي ذهني أفكار عن الفن . فإذا رأيت شيئا يشير انفعالي ، يصبح جزءا من مضموني » . وفي الواقع ، رجب دي كونينج بالتقليد ، وقد كتب في ١٩٥٠ ، يقول « أنا لا أسبل إلى التجريد » أو استخلاص أشياء أو تقليص التصوير ... فإنا نرسم على هذا التحولاني أستطيع أن أواصل وضع المزيد من الأشياء فيها أرسمه - الدراما - والغضب ، والألم ، والحب ، أو شخصا ، وحيوانا وأفكارا عن الفراغ »^(١) .

ولتحقيق التقيد ، استخدم دي كونينج تشكيلة من المعالجات والوسائل التصويرية . وقد تجلّت الأفكار التركيبية متعددة الاشارات الفنانين الشبان ، وبفضلها من ذلك . فقد أنمعتهم برأجه في حل فوضى المشاكل التصويرية ، وبصفة خاصة لأن مهاراته الحارقة لم

وقيمه الشعرية . ان أعماله تقوم أساسا على هيكل تكعيبي ، ولكنها في الوقت نفسه تختلف اختلافا أساسيا في كونها أكثر دينامية وحموضا وصنعة اذ أنها تذكر المرء بأسلوب التشعبسي ، مثل أسلوب سوتين Soutine ، وبفضل عن ذلك فقد استخدم دي كونينج في رسمه فرشاة مقلدة باللون ، الأمر الذي مكنه من معالجة كتلة التشريح الأدمي على نحو مقنع ، قلنا حقه - لو كان قد حقق على الاطلاق - بيكاسو وبراك ومعاصروهم ، سواء في السقالات المفتوحة للمرحلة التحليلية أو التخطيطات البائية للحقبة التركيبية . كما أن تصوير هولمان قام على أساس شبه هندسة مستطوية مستمدة من التكعيبي التركيبية . ولكنه حاول أن يركب هذا بفرشاة حوشية والألوان متضجرة ، محولا بذلك التصميم التكعيبي . أي أن هولمان قد توصل إلى تكوينه ، بصفة أساسية ، من خلال تفاعل اللون ، عن طريق تداخل سطوح اللون خلق إحساس بالحجم ، باللون « التشكيلي » . ويرجع مصدر هذه المعالجة في فن سيزان Cezanne وماتشي الحوشي ، ولأيد من التنويه بأن التشكيل باللون عن طريق « الدفع والجذب » هو عكس ملء المساحات الخطية باللون ، مما ينتج تكعيبي مشرق ، كما أطلق عليها كابرو Kaprow حيث يكون اللون تابعا للرسم .

وفي الواقع ، كان هولمان ودي كونينج شجعان الرسم والتصوير « الجليدين » والمحترفين بالرغم من أنها كانا ، على نقض ذلك ، يميزان المضوية أو التعبير المباشر ولا يثخان في التقديرات الحسابية وبراعة الصنعة ، وقد كتب توماس هيس يقول إن هولمان « يفتح تلامذته أن هناك وجودا للتصوير الجيد » وأن جهوده طالب الفن يجب أن تتطلع إليه ، ان ملوسة

(١) تصريح للفنان لي تاملين على لوحة بلا رسم - مجلة نيويورك تايمز ، هذه ٢١ يناير ١٩٥١ .

الفنان أسلوب السكب اللوني ، ولوحات ستيل Still مفرطة التجريد ذات حقل اللون المفتوح المسطح ، بدت كأنها شيء غير مسبوق - على درجة من الثورة بدت فيها كل وشائج الماضي مقطوعة . ولكن هذه الراديكالية كانت في صالحها في جزء منها فقط . فالشيء المؤكد أن الإعجاب بها (في صورة تنازل في الغالب) كان بسبب جوارحها في الوقت الذي كان يعتقد فيه أنها لا يمدان بتطور كبير . فقد شعر فنانون الموجة المبكرة أنها « ضيقان » للغاية ، وبخاصة وليس شاملين ، و « عقليان » و « طليحان » للغاية .

وقد اعتقد فنانون الموجة الأولى أن الهدف الأساسي للوحة من لوحات نيومان أو رينهارت كان هو تحديد الخطوة « التالية » في الفن ، في العملية ، منكرا جميع الخيارات الأخرى ، وبصفة خاصة الخيارات التقليدية . وعلى عكس ذلك ، كانت لوحات دي كونينج وهوفمان تعتبر بمثابة إمكانات مطلقة وليست مغلقة . فقد كانت توفر اختيارات الرسم التمثيلي و/ أو التجريدي بعمق و/ أو نحو مسطح ، والتصميم الاتصالي المستوحى من التكعيبية و/ أو الحقل اللاتصالية المستوحاة من الانطباعية ، بالإشارة إلى فن الماضي و/ أو في رد فعل ضده وفي الواقع ، كان فنانون الموجة المبكرة يقلدون فيها تقديرا كبيرا كما كتب دي كونينج عن التكعيبية : « لم تكن ترغب في التخلص مما جاء من قبل . وقد أصابك إليه بدلا من ذلك » (١٠) .

ولم يكن التصوير الاتصالي جديرا بامتداد رسمي جديد فحسب ، ولكنه ارتبط فيها ببدء بالنسيج المعقد المتغيرة لتجربة الفنان الخاصة ، بانسانته ، بينما كان الفن غير الاتصالي ، من ناحية أخرى ، يعتبر تبسيطيا وذا معنى « فكري » وفي الواقع ، فإن أعمال دي كونينج

تستخدم لتوصيل أشياء متوقفة . وفي الواقع ، كان تصوير دي كونينج للباشر غير تقليدي أو جديدا ، وفي موصول إلى حد الفجاجة ، بلوحة جعلته ينكر - فيما بعد - ما اعترف على اعتباره تصويرا « جيدا » ، وكان المثل الأساسي لهذا التصوير تجريد الفنانين الباريسيين المرموقين من أمثال جان بازين Gean Bazaine والفرد منسييه Alfred Manessier . وكانت وشائج دي كونينج بالتقاليد المنظمة للمدرسة باريس وإنكاره « للذوق » الضعيف والمذلل والمصقول الشكل الذي أقيم به معاصروه الفرنسيون ، كانت تستهوي موجة الفنانين المبكرة الذين كانوا - في وقت واحد - تقليديين وطلائعيين في تفكيرهم ، وفخوريين بانجاز الفنانين الأكبر سنا .

وكان هوفمان ، مثل دي كونينج ، يشير دائما إلى الفن القديم . وكان طموحه خلال هذين أن يتوصل إلى تركيب من التكعيبية والحوشية ينسج يستخدم ينج التصوير الاتصالي المستحدث والمحفوف بالمخاطر . وكانت لوحاته مفتوحة أيضا للتجارب الجديدة . ويمكن رؤية ذلك في تشكيلة الأساليب التي كان يستخدمها في آن واحد . ويجعل القول إن « تقليدية » دي كونينج وهوفمان ، كما كان المعجبون بها يرونها ، لم تكن أكاذيب حيث أدخل الفنانان طرائق أصلية وراديكالية ونفذ بصورة إلى الحياة والفن اللذين قاما بتحويل الأفكار المستتيلة . ولم يكن الهدف هو الجدة من أجل الجدة ، أو الجدة من أجل الصلعة . ولكنهما ، بالأحرى ، قد انبثقت عن كونها صادقة مع تجربتها الشعرية أثناء عملية التصوير . فقد كان الصدق يأتي قبل الجدة .

وبالمقارنة بتصوير دي كونينج وهوفمان الاتصالي ، بدت لوحات بولوك Pollock التي استخدم فيها

(١٠) ولهم دي كونينج ، وما قلبي يمتد في الفن التجريدي ، ص ٧ .

بيلوغها . وكوّن شلديد الإيمان بالتزام الفنان « الاخلاقي » لم أكن اعتقد أنه من المسموح للفنان بأن يبلغ أي حد . فهو بالأحرى مقيد « بحقيقته » ... ولو لم يكن هذا الانحطاط في اللوح شائعا من الجميع أيضا ، لزاد شعوري بالحجل منه^(١٣).

وكان نيومان كيش الغذاء الرئيسي ، ولكن المجرم الذي كان يمال عليه عكس موقفا عاما تجاه ستيل وروثكو أيضا . فاولئك الذين شاركوا في وجهة نظر دي كونينج لم يأخذوا تحريدها عن اللوح مأخذ الجد . وعندما تعاملوا معه أساءوا فهمه على أنه عارسة للجماليات ، وليس بالأحرى كما كان يعتقد نيومان وستيل وروثكو ، على أساس أنه تجسيد لتجربة اللسان ، توصلة إلى المستامي ، ولكن كان هناك - فيها عدا قضية المضمون - فهم قليل للخصائص الشكلية لتصوير الحقل اللوني ويرجع ذلك ، فيها يرجع إلى أن ابتعاده عن تقاليد الفن الغربي كان متطرفا للغاية .

ولم يقدم متعلق بتصوير الحقل اللوني على نحو واثق لأول مرة إلا في عام ١٩٥٥ ، في مقال هام بقلم جرينبرج Greenberg تحت عنوان « تصوير ذو طابع أمريكي »^(١٤) . وقد ربط جرينبرج عمل ستيل وروثكو ونيومان بأعمال مونيه في مرحلته الأخيرة وقابل هذا الاتجاه التأثيري باتجاه سيزان Cezanne والتكعييب الذين اعتبرهم أسلاف دي كونينج وهوفمان ، وحل الرخم من نشر مقال جرينبرج ، فقد انفضى زهاء ثلاث أو أربع سنوات قبل التعامل مع نيومان بجدية من جانب ما يزيد على حقتة من الفنانين المتقدمين . أما ستيل وروثكو فكان حظهما من النجاح أفضل .

وهوفمان تتطلع إلى الوراء نحو التقليد الانساني في صقلها للأستاذية واحتفاظها بالتشخيص والبعد الثالث ، ونحضي من هذا المطلق . ومن المؤكد ، أن التجريد قد قبل ، وقد سطح « الصندوق » المرتبط بتصوير عصر النهضة وبذلك أصبح حديثا ، ولكن مسطح الصورة جعل أيضا مكعبا .

ويتمثل عدم التعاطف بصورة عامة مع التصوير اللا إيماني في كتابات هيس Hess النقدية بمجلة « آرت نيوز » من معرضي نيومان في عامي ١٩٥٠ و ١٩٥١ . وفي المقال الأول كتب هيس بقول « قدم بارنيت نيومان ... أحد أشهر المنظرين الجذاليين المحليين بقسرية جبريتيش ، قدم مؤخرًا بعض منتجات تأملاته ... ان نيومان يستهدف أن يصلم ، ولكنه لا يستهدف أن يصلم البروجوازية - فقد تم عمل ذلك . انه يجب أن يصلم الفنانين الآخرين^(١٥) . وفي المقال النقدي الثاني ، كتب هيس يقول إن نيومان « مرة أخرى يفوز في سابقة مع الطليعة بالمقارنة الحرفية لقصب السبق » . ويعد أن وصفه بأنه « منظر عصري » ذكر هيس أن نيومان قدم « أفكارا » وكان يرمي بذلك إلى أنها لم تكن أعمال تصوير حقيقي^(١٦).

ويعد حوالي عشرين سنة برر هيس سوء فهمه لعمل نيومان ، بقوله إنه كناقذ شاب كان يرتبط بصداقة مع مجموعة البوهيميين « بقاع المدينة » (الفريين من دي كونينج) أوثق من صداقته بدائرة متضي « أهل المدينة » . « لقد كنت أقرأ اللوحات باعتبارها هجوما تعليميا على الجمولية الراسخة إلى جانب اعتبارها بيانًا عمليا لفناني نيويورك عن الحدود التي سمح للفن

(١١) توماس هيس « نقد الطغرى » : بارليت نيومان مجلة Art News عدد مارس ١٩٥٠ .

(١٢) توماس هيس « نقد الطغرى » : بارليت نيومان مجلة Art News عدد صيف ١٩٥١ .

(١٣) توماس هيس « بارليت نيومان » - نيويورك - روزر آند كوربالي ١٩٦٩ ص ٤٣ .

(١٤) كلمنت جرينبرج Clement Greenberg (تصوير ذو طابع أمريكي) مجلة Partisan Review (ربيع عام ١٩٥٥) .

« لا تأتي لوحاتي من الحامل . فقلها أشد قماشة لوحاتي على المشد قبل الرسم إذ أفضل أن أثبت قماشة اللوحة على الحائط الصلب أو الأرض . وعندما أرسّم واللوحة على الأرض أشعر براحة أكبر ، حيث أشعر أنني أكثر اقتراباً ، أقرب إلى كوني جزءاً من اللوحة ، إذ أستطيع على هذا النحو أن أدور حولها . وهذه طريقة تشبه طريقة رسامي الرمال المنود في الغرب » .

وقبل وفاته بشهرين قال في حديث مع سelden Rodman ورومان « وقد أدت هذه الملاحظات بهارولد روزنبرج Rosenberg منظر تصوير الفعل ، إلى أن يكتب « في مرحلة معينة بدأ الفنانون الأمريكيون واحداً بعد الآخر ، يعتبرون اللوحة ساحة يتحركون فيها ، بدلاً من أن تكون مساحة يستنسخ فيها ويعاد رسم ويحلل أو « يعبر » عن شيء حاضر أو متخيل . ومن ثم لم تعد القماشة دهامة لصورة ولكن الحدث » .

وقد كان جاكسون بولوك حالة خاصة . فقد فاق في الشهرة جميع الفنانين التعبيريين التجريديين . وكان بالنسبة للجيل الثاني رمزاً للتحرر والاستقلال ، ومثالاً للانتماء القوي الذي يتعين على الفنان . ومع ذلك ، لم يعتقد فنانون الموجة المبكرة أن أسلوبه يمكن أن يتبع بدون أن يتمخض عن مقلدين لبولوك (وبالرغم من ذلك ، فقد تأثر به عدد كبير من الفنانين الشباب ، وإن لم يعترف بذلك غير قلة منهم من أمثال فرانكenthaler و Frankenthaler و Zibus و Paul Jenkins . وقد أوجزت جين فريليشر Jane Freilicher دور بولوك بصفته المرشد إلى الحرية المؤكدة « أن اتجاوزه قد حقق شهرة ونفوذاً لتصوير الأمريكي الذي ألهم الفنانين الشباب » (١٥) .

وفي ١٩٤٧ وصف جاكسون بولوك تكتيكه في التصوير الذي كان يعتبر في ذلك الوقت أسطورياً بقوله





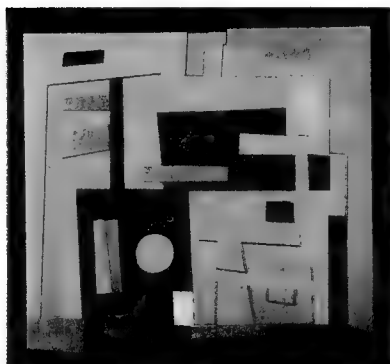


توزيع: دار الفكر - بيروت - لبنان - مصر



لوحة ٣

روبرت ريشتر - تصوير مؤلف من عناصر خطية



لوحة ١

أد رابندرلوت ، رقم ٣٠ ، عام ١٩٣٨

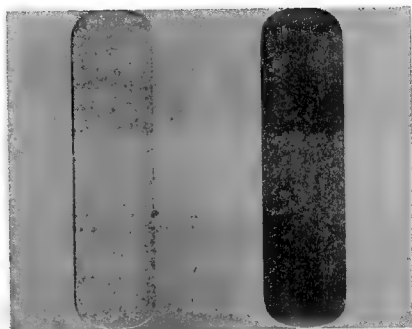


أرخبه

ريتشارد روث ، ١٩٦٦



مؤرخين - محمد / عام ١٩٥٥
الجزء ٦

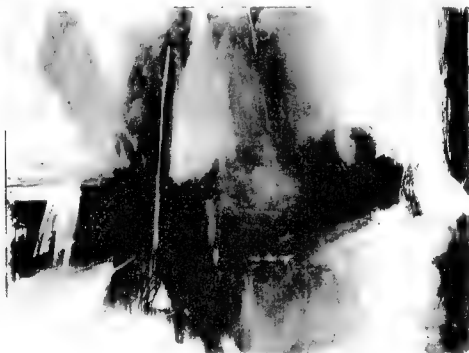


لوحة ٧

اللوحة كيلي ، أغسطس ، أوزوك ، أستر ، عام ١٩٦٥



لوحة ۸
فرانز کلاین (۱۹۵۶)



لوحة ۹
فرانز کلاین ، آسود و آبیض ورمبلی ، ۱۹۵۹

الفن التشكيلي العربي الحديث ، كنهله المجموعة
التضاربية من الأسوان لمجموعة من التشكيليين
المعاصرين . . انه . . حيا . . طريقة جديدة للنظر الى
الاشياء . . واختيار العالم من خلال العينين والخيال ،
يتدهون خليطاً من الأشياء المألوفة ، بعضها يشد
العينين في ترابط رمزي قوي نستق بقصد التشويش على
الناظر اليها وإزعاجه . . كان اللوحة تقول لك :
استيقظ . . فكر . . تحسس عالمك . . وابصر .

هذا اللون من الفن العربي الحديث . . جاء من
روافد عديدة . . بعضها محلي والباني من خارج
الحدود . . من خلال أشكال وصور متشعبة ، ومعبرة
للخيال ، ولكن أحدا من فناني القوة الغامضة لم يستطع
حتى الآن أن يسيطر عليها سيطرة حقيقية . . انها
حالات ولادة في الفن . . كالعشق والموت ، متطرفة ولا
مفر منها . . وهناك حل الدوام حلالات استهفام قائمة
أمام الجمهور كالتعبير التذكري المبهم ، وهو ما يجعلنا
في حاجة ملحة لأن نهدأ كل الطرق المؤدية الى فهم
وتلوق الفن التشكيلي المعاصر . . بغية الوصول بمستوى
الشعور الوجداني للناس . . ولتخفيف الأذى البشري
الى أقصى حد .

وما من فنان عظيم يستطيع أن يفرج في جدول
أعماله مزيج الصور التي بتوي تحريك الفسوشة من
أجلها . . إنه يترك نفسه يشجاعة ومقدرة على تحريك
الخطوط والألوان لتبني سطح البلحة كلها . . ولكن
فنان شخصيته وأسلوبه وطابعه الخاص للميز ، ومن بين
الأمر المشتركة بين أكثر الفنانين المعاصرين ، تنازعهم
عن التماسيل الدقيقة جداً داخل اللوحة بلوغ الوفاق
التام مع التشابك للمعنى للخيال البشري ، أي لإثارة
الخيال . . إنه من قبل وناظر ، يركض في مستنقعات الكبر
الأرضية ، والغموض في تقديره لا يستطيع جعلنا
الإجابة عنها ، لأنه جعل من أروع وأعاض الأسلوب .

سيف وانلي

مدخل إلى قراءه فنان إمبراطور

محمود عوض عبدالعالم

صوت الحناكي بمنزل الجيران الذي يفصله عنها حارة ضيقة ، وكانت الموسيقى التسميقونية الثالثة ليهتفون وكان من عشاق ذلك الموسيقار العالمي ، فسحب سيف لوحة بيضاء وبدأت يده تسير مع الأنغام إلى أن تمت ، وكانت أول لوحة تجريدية تحصل على الجائزة الأولى في التصوير لبياتي الاسكندرية الثالث ، وسيف وائل من فنانى اليناء ، يربط بين عناصر اللوحة من حيث جمال الخطوط وموسيقى الألوان وصفاء المساحات مضجعا في ذلك البعيد الثالث للمنظور ، وهذه الطريقة ليست جديدة على الفن العربي . . إذ كانت عماد الفن الفرعوني والأسلامي ، وقد استفاد منها فنانون الغرب عندما استغرق الشرق في سعة من النوم بين أحلام مفزعة عن الحرام والحلال بالنسبة لممارسة الفن . . لذا فالجمهور يحتاج دائما لن يهمل له الرؤية الجديدة في الأعمال التشكيلية المعاصرة ، ومهما كان الغرض الذي يحيط بالشكل العام ، فإن أي عمل فني يقوم به إنسان ، ورواه مضمون أخشى وراء عملية البناء التي هي فلسفة الفن المعاصر . . فالإنسان المدرك الذي يقوده العقل والأحاساس والعاطفة خلال الحيوان المحب للمعبث والتدمير ، كما حدث في حكاية القرد التي اتخذها بعض الساعطين عل التجربة هنا وهناك . . وليس ضروريا بالطبع أن يتلقى الإنسان تأهيلا نوعيا متخصصا حتى يفهم الفن المعاصر الذي لا يستطيع أحيانا أن يحيل رموزه غير هؤلاء الذين يعرفون قرائنه . . أن صوت الفنان التشكيلي هو الصوت الوحيد الذي يصل إلى كل الناس ، أولا يصل مطلقا لأحد ، مع فارق بسيط بين الاثنين . . هو قدرة المتلقي (الجمهور) على التفاعل في الأعمال الفنية وفهمها وإعطائها وزنها الحقيقي من الوعي والتأمل . . إننا في مصر لا نزرع متاحفنا القديمة إلا نادرا جدا ، ولا يذهب أحد إلى معرض فنان تشكيلي إلا بسبب المعمل

ولا سبيل إلى النقاش ، في ضرورة الشعور على نتوءات ودفء ما ورثته هذه العقيدة من التراث المحلي والعالمي ، فالطابع الشرقي بارز تماما في لوحاته . . بينما الاحساس واللون واللغة واضحة في كل أعماله . . سيف وائل . . واحد من قلائل الفنانين العالميين الذين يدركون جيدا ما يحمله جلودهم الروحية والمادية على امتداد الزمن والأرض من مضامين وتجارب وذوى . . يدفعه شعور فني متطور لاستجلاب وراثت أجيال وأجيال . . وقد اكتسب اسم « سيف وائل » شهرة هريضة في مصر والعالم ، من خلال إنتاجه الخلاق لأكثر من نصف قرن ، حيث تتجلى قدرته الفنية العاصمية طوال تاريخه الفني الرجب ، وقد قادته ألوانه ذات الروح المصرية الشفافة إلى استكناه الجوهر الذي يؤكد الانتباه العميق في الشخصيات التي يضطرب بها كيان الإنسان المصري في صدق وأصالة في كل موضوعاته للنوع ، عن النوبة ، وروصات الباليه ، وأولاد البلد ، والمرايا ، ورسوم روايات نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ، وتصميمه لملابس وديكورات مسرحيات مصرية وعالمية .

إن تأثر سيف وائل بمناخ البحر الأبيض يعد من أهم العوامل التي شكلت أسنذفته في اللون الصافي ، كما كان تأثيره بالموسيقى العالمية ، واستفادته من العلاقة الوثيقة بينها وبين التصوير والفنون الأخرى . . لقد تأثر بها في لوحاته التجريدية ، ومن قبل في اللوحات الواقعية ذات الألوان المتجانسة . . أما اللوحات التي كان يتحدث فيها المصطلحات التقليدية في الفن التشكيلي ، مثلا بوضع الألوان الباردة متجاورة والألوان الساخنة في الوحدة . . وهي محاولات التي تأثر فيها بموسيقى « استرأنيسكي » وكان هدله منها أن يختبرها بنفسه ، حتى إن شقيقه أدهم وائل كان دائم الاعتكاف في ستيه الأخرتين من عمره القصير ١٩٥٨ - ١٩٥٩ ، وذات ليلة سمع سيف

التيانية التي عاشها عن قرب فقد عاش فترة في دار أنيسة يحيى (بولكلي) بالرميل غرباً من شاطيء «ستانلي» وهو شاطيء رملي عريض على أكتشاك خشبية ذات ألوان جميلة . ولظروف خاصة مالية انتقلت الأسرة إلى بيت آخر في حي فقير على شاطيء «المحمودية» فوجد أناسا آخرين ، يتعلمون بلغة ، ويتعاملون بأخلاقيات وتقاليد تختلف عن البيئة الأولى . . ولم تسعف الحياة الجديدة ، فراح يرسم على ظهر الحوايط الأطلال التي يصافها مع رفاقه ، وكان سيف وإثلي في حاجة حقيقية إلى هذه الترجمة الشموية . . ففي مدرسة الظروف الصعبة . . تخرج كبار فنان العالم ومشاهيره . . الأمر الذي جعل معظم أعمال سيف وإثلي تخرج إلينا وهي عملة بشحن حزين ، وقلق مأساوي متأجج ، ولم تنح له الظروف الصعبة فرصة الدراسة المتخصصة ، وبقي عصاميا ، وموجهة الفنية هي مصدره وجامعته التي تخرج فيها . . وعندما تبه سيف إلى حبه ورغبته وتعطشه الدائم للفن ، كان كشفه هذا جديرا لأن يندبه إلى معايشة عدد من كبار الفنانين الأجانب والمصريين في أوقات كثيرة يراسمهم أولي جمعياتهم الفنية استنادا على مشاهره وجرعه على الاستفادة بأكبر قدر ممكن من القيم الجمالية والمبتكرة .

ووضع سيف وإثلي هذه الأول عمل احترامه وتقديره متجردا من توسلات المبتدئين لأساليبهم من أجل الاستفادة بهم في درجة الكثرة أو تحريك الفرشاة على القماش والورق . . لهذا أصبح إيمان سيف بنفسه فنا مصغرا راسخه وظفقه في وقت واحد ، وهو الأمر الذي جر عليه كثيرا من الأزعاج والأضطهاد في يده حياته الفنية وسط معترك الجهنميات والرؤس الفنية الملتصقة التي كانت تزخر بها الاسكتندية في ذلك الحين في سن مبكرة أمر لافرمس «وإفرا لا لافرا» بـ «فهم مفرح بحبه المتجدد للفن مع صمحة كل يوم ، وقد بدأ اسمه يسري

الصباحي ، أو الزمالة في العمل ، أو المنفعة للمادية ، ولا تندم إذا وجدت طلاب كلية الفنون هناك يزدهون على معرض أسنانهم . . فأنهم يتخرجون على حفل خاص يلزمهم الود الاجتماعي بحضوره ، أما هؤلاء المحبون للفن . . فسوف تضر عليهم مرة ، وتعلمهم مرات ومرات أكثر في معارض أكثر ، وهذه مشكلة ذات طابع محلي عربي ، بحيث تسترعي انتباه الاتحادات الفنانين التشكيليين في الدول العربية .

وعالم الفنان بلا حدود ، انه أرض مفتوحة أمام مدن (نم) ومدن (لا . .) ولولا ذلك الالم الميتر الذي جعل الفنان الفرنسي (لافور) يسرق مفارش مقاعد الفنتك الذي يعمل به ليحول في آخر الليل إلى «توال» يرسم عليه ، ويستقي الزيت جانباً بعد أكل السردين من اللعبة ليسج بها الألوان . . ولم ينقذ بيكاسو من الفقر سوى قدرته المدهشة لأن يرسم الفرنك على الطبق وعرضي خارجا من المطعم . . انها عبادة الفن التي جعلت الفنان سيف وإثلي يرسم استكشاته على تذاكر الترام وحلب الكبريت والسجائر ، وهو نفسه الطفل الذي أخذ يخطط على الحوايط البيضاء وحلى رخام الأرضيات وحل كل شيء بجمه أبيض ، صوره الرجال وحيوانات وزهور . . حتى ضج منه أهل البيت وزجره الكبار في بيت جده لامة - عصمت هاتم الداخستاني - حيث ولد عام ١٩٠٦ ، وكانت تقع في يده بعض المجلات الانجليزية وبها صور الجنود أثناء الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ فبدأت تتكشف عند الطفل وإثلي بواكير النزعة الفنية للتقليد ، وأخذ يحور في الرسم فليس الجرحى والملوك والملابس الانجليز ، والمتصرين ملابس الألمان وحفلاتهم وكان ذلك أول خطوة في انطلاق ريشة الفنان الصغير ويملع عن الحب وبدء دخوله إلى الشكل والتكوين والحركة . . وتعاونت الظروف لشحن غيلة الفنان الصغير ، الأماكن التي سكن فيها والبيئات

وضع لمسة من الضوء حل فاز . . فقد ساعده بيكي حل وضعها . . ولا شك أن لمسة الضوء على الغاز التي وضعها بيكي أضافت الى شخصية سيف مكانة مرموقة في نفس بيكي ، وبقيت كلمته حين هض وسط رواد معهده ليقول أمام سيف (سأكون فخورا بك يا سيف عندما أتركك لمصر . . وأترك أنا الدنيا . .) دليلا على نجاح سيف في كسب أصدقائه من الفنانين الأجانب لفنه وشخصيته ، وظلت صداقة سيف وبيكي زمنا طويلا ومثالا بين الفنانين ، وعندما دعي (بيكي) لانتاح مرسوم سيف وأدهم الحاصل بالاسكندرية ، سجل بيكي هذه الكلمات (ما أشق الطريق الذي تسلكه انك خصوصا في هذا البلد الذي لم ينضج فيه الوعي الفني لدى الجمهور بعد . . لكنني واثق من عنادكيا وأصراركيا في الفن) وكانت نبوءة بيكي صادقة ، وواقعية جدا . . انه النظر الى كل شيء دون حقد أو إغرائط في الأمل . وهي أكثر العمليات صوابا في تقدير المرء للعالم . . لقد جرب فنان الاسكندرية الكبير تحريك فورشته مرورا على جميع المذاهب الفنية العالمية وبانت مقدرته وعبقريته في كل ما قدم من أعمال .

ارتاد سيف واثلي المدارس الحديثة دون أن يكون لديه علم عنها ، وكانت كل الكتب الفنية المتداولة حتى عام ١٩٣٢ عن الكلاسيكية والرومانسية وما بعدها (رفايل - رمبرانت - لاکرواه - كوربيه وغيرهم) ، وكل من تتبع معارض الأخوين واثلي يلاحظ تغير أسلوبها من معرض لأخر ، وكانت دهشة الزائرين لما رصوها تؤكد وجود مسحة من الفن الحديث كالمدرسة التأثيرية والتعبيرية والضواري مع ذكر أسماه مؤنيه وفان جوخ ، وجوجان ، ومايس . . كان سيف يأخذ اتجاه الفن الحديث دون أن يعرف عنه شيئا ولم تكن تأثيرية سيف من تأثيرية مؤنيه ، ولا تعبيرية كوشكا وكيرشيل وسيزان . . وكذلك يمكن القول بالنسبة لمدارس

في الوسط الفني بعد أن حقق في ميدانه انتصارا تلو انتصار ، حل الرغيم من تدهور أحواله المادية إلا أن معنوياته لم تقلس على الإطلاق .

ولا يستطيع احد ، أن يسكت على قيمة التجارب التي عاشها الفنان متجولا بين المراسم والجمعيات ، فكان عدد الفنانين الأجانب بها أضعاف عدد الفنانين المصريين ، وكلهم متطوعون للتدريس والمعاونة مثل (جبول بالنت) وهو فنان مجري عاش فترة طويلة بالاسكندرية ، وكان له فضل في توجيه سيف الى مهارة الرسم بالوان الباستيل والفحم . كما اتسعت دائرة أصدقاء سيف من الفنانين وهواة الفن ، ولم يكن يجد صعوبة في الاقتراب من روح وأفواق الفنانين الأجانب والمصريين ، والفضل يرجع الى اكتساب نفسه تلك النكهة الساحرة وسرعة البديهة والدكاء المتقد . . .

هذه التي يتمتع ويفرد بها بين أغلب الفنانين المعاصرين له ، من بين أصدقاء سيف من المدرسين الفنان (جاكو اسكالكيت) استاذ النحت و (جان نيكولاديس) وقد وجهها سيف وجهة صحيحة وهما من خيرة أساتذة كلية الفنون الجميلة بباريس .

وكان معهد الفنان الايطالي (لانوربيكي) من أحب الأماكن الى قلب سيف نظرا لصدافته العميقة بصاحبه واستضافته في مرحلة الشباب بالرسم بالوان الزيت ، كما نهل من مقدرته (بيكي) التكتيكية ، عقلية واعية ، وليس غريبا أن يشعر سيف - وهو يشق طريقه بنجاح بفرد أصدقائه من الأساتذة وهو أمر لم يكن يخلقه على مستقبله الفني وتطوره . . بمقدار ما كان يدهشه الى الاحساس بأن الطريق الزاهي الذي انعدمت عليه آماله لا يمكن مجاوزه في حاسة متخيلة أو أوهام مزوقة . فكان عليه التزام الروية والصبر ، ويضيء حماس الشباب في دمه الساخن بالحيوية والتجدد في يد صديقه (بيكي) ، فعندما وقف سيف أمام لوحة يرسمها وتعثرت يده عموالا

من قوته على الخلق الكاشف للرؤى المحيطة ، وهو حر كامل الحرية خلال المراتبات المصرية المتقدمة في الفن العالمي .. أقول إنه من النادر الحصول على هذا المثال ، ليس في جمهورية مصر العربية وإنما في بقاع الأرض الأخرى .. إن أعمال سيف وإتلي تكشف لنا عن ثلاثة خطوط رئيسية تؤكد أستاذية التكوين أو الشكل أو التصميم ، وأستاذية التناول الفني أو التشكيلي وأستاذية في اللون .. ولعل هذا الأخير يدفعنا إعزاز شديد إلى أن نطلق على سيف وإتلي هذا الشعار الأخير .. المصري المسند على اللون .. (بيان بيلا ... مدير المركز الثقافي التشيكوسلوفاكي بالقاهرة عام ١٩٦٧) .

سيف وإتلي يعد نموذجاً للفنان المصري العاشق للفن ، لأنه من سلالة فنية ليست حديثة الولادة ، انه ذلك النبع المعجزة على صفات النيل حيث مونت أبيديم على فن معين ، وكان من الصبر على هذه الأيدي أن تمارس فنا خشنا أو مشوها ، والتجديد الذي تركه سيف وإتلي ينبغي النظر إليه والعناية به ، وكما هو الحال بين صمود العناية بأعمالنا الفنية المصرية القديمة لكثرة ، فأننا أياها مع نوابغ الفن المصري المعاصر ، لا نهتم بحفظ التراث أو تقديمه إلى الجمهور لعمل حوار حول مستقبل الفن الحديث ، وحتى في نطاق المدن المصرية والقرى المصرية ، فإن واحداً من فناني مصر الكبار الذين خلدت القرية في أعمالهم ، لا تشهد له القرية المصرية معرضاً واحداً .. ولا شك أن الجمهور هو الذي سيحقق لنفسه الثقافة في القرية أو المدينة .. ولكن بأي وسيلة سيحققها ... هذا هو السؤال .. وأمام كل فنان .. ولما يرغب الفنان ويريد عشاق الفن .. نفتح باباً للصداقة وهو الواقع الحي للفن التشكيلي المصري ، فهناك عدد كبير من الفنانين الجادين الذين لم يعرفهم الجمهور بعد .. لأنهم محذرون

الضواري ، والتكميلية وما بعدها حتى التجريدية .. وكل ما مر به سيف من اتجاهات كان تطوراً شخصياً بالنسبة له . جاء نتيجة العمل المتواصل بإخلاص وصدق نذكر منها : رسم سيف حالة الحرب العالمية الثانية بالاسكندرية ، الجنود للمخمومين وفتيات الليل ، والأشرطة والغارات ، والمجرة .. وبيعت كلها في وقتها ولم يبق منها شيء ، وقد حضر قائد انجليزي إلى مرسمه واشترى لوحات رسمها أحدهم وسيف عن مواقع معركة العلمين قبل وقوعها وقال لها : (أنتما تصلحان للجاسوسية واقتناهما خوفاً من تسريحنا إلى الأعداء) وكانت أغزر سنوات العمل بالنسبة لسيف لأسلوب الضواري تلقائياً ، وتعد لوحة (السرك) أول صورة حاول فيها سيف استخدام أسلوب الاستبالية على طريقتة واللوحه عبارة عن غيول يضاء نهرى وأرجلها متشابكة ومهزوزة وكذا رؤسها ، واستفاد سيف من رسم الباليه والمسرح والأوبرا في اكتساب سرعة متعاقبة في الرسم الخاطف ، كما أضافت الأنوار الصناعية على ألوانها الرقة والشفافية باستعمال أطراف من الألوان البنفسجية والأزرق والتوركوإزي والرمادي ، كما اكتشف حق وجلال اللون الأسود الذي سيطر - وما زال - على أعمال سيف حتى الآن . إلى جانب ذلك لم يترك سيف فرقة أجنبية لباليه تزود الاسكندرية الا وأخذ تعريها بدخول كل برامج الفرقة ، ثم يعود إلى مرسمه آخر الليل ليرسم من الذاكرة كل ما شاهده على الورق .. وله أعمال عديدة في رسوم جنيته في رسوم أعمال الباليه كاملة (الجيمة السوداء - بحيرة البجع - الغنى والموت - اكسير الورد - السرقتات الشعبية) ، ولم يحدث مرة أن كرر سيف نفسه في معرض ، بل كان دائماً يقدم الجديد من اللوحات (.. أصبح من النادر أن نعرض في زماننا المعاش على هذا الشخص الذي يستمد القدرة من حبره أمام اللوحة ..

(الذي يريد) . وكلام ديجا تابع من احساسه الصادق بكل ما يرسم ، فان موضوعات ديجا كانت محدودة جدا ، لكن لوحاته كانت بالمشات ، وارتباط ديجا بالواقعية كان طريقا حرا مطبوعا في أذهان الجماهير التي عشقت فنه .

وهو نفس الاحساس الذي قاله سيف وائل وكتبه في صدر مذكراته الشخصية (ان حياتي كلها أوهاام وأطراف تؤكد وجودها الألوان والأصباغ المتداخلة الأنغام والمقامات على قطع من القماش أو الورق ، يعيش فيها معي كل من يجب الحياة التي تسمو إلى عالم الوجدان ، أعيش وحيدا مع معاني في مجال الخلق الفني . . ان طريق الفن وهو وشاق . . وباله من طريق . .) وإذا كانت متاحف باريس وانجلترا وأمريكا وإيطاليا وروسيا وأسبانيا والأرجنتين والمانيا « غ » وليينجراد وبولندا وتشيكوسلوفاكيا ويكمن ومعظم الدول العربية ، تحتفظ ببضع لوحات من أعمال سيف وائل ، فإنه قد طلع وقدم جواز سروره والميلاد الحقيقي لتطور الفن التشكيلي المصري المعاصر ، واستطاع باقتدار فني متكامل أن يحول الدقة لصالحه ، وأن يترك بصمة حريضة وغنية على الطريق . . وباله من طريق . .

العلاقات مع باقي الأعلام ، ومن الضروري أن يكون لدينا شيء ما لاتخاذ الفنان الحقيقي ويجهزته من دهاء الأقدام الفنية . . وإذا أراد الفنان أن يكرس جهده كله للقيام بواجب الدفاع عن فنه ، فقد لا يبقى من عمره كله بقية ، ولكن اذا شاركته جميعا . . فإنه بالقطع لن يستحم وحده في مشاكل عصره ويسته بروح ضعيفة . . اننا منشطرون . . الإبداع في جانب . . والنقد الفني في جانب ، وأزمة النقد والمتابعة على رأس كل الاحباطات التي تواجه كل المبدعين في مصر والعالم العربي . . وما فعله بيكي مع سيف وائل ، وما فعله (اسكاليث) مع محمود موسى ، لا يمكنه أن يتكرر بين فنان مصري كبير وفنان مصري طالع ، والعجب ليس داخلا في التكوين الأخلاقي ، وإنما في انحطاط الظروف الاجتماعية ، وضالة النشاط المخلص والمعطى من أجل الفن . . عندما سئل الفنان المصور العالمي (ديجا) عن النتائج التي وصل اليها بعد رسومه العظيمة . . أجاب ديجا قائلا : برغم الشهرة التي أحصلها ، فإن الرسم ليس تشكيلا فحسب وإنما الرسم فن وهو عبارة عن الطريقة المثلى لفهم العالم ، ومن الضروري أن تفتح اللوحة نفسها لكل متلق ليأخذ منها التعبير أو الانفعال







مركز ميدان قازي



رحلة صيد



شاطئ الملين





رقصة بيضاء لاسم داني



مهاجرة الرحلة



محول على البحر





السيرة



نكوي



طبعة حسانة



رسمی عکس



تصميم للناس الدنيا رواية عربية



واديان يا انعم



الشارب في شبابه



الفتاة باليه



صورة لأدونيس في برسمه



مركز الفنون



مائدة الليل



تسليم ملابس النساء وديانة مزينة

من الشرق والغرب

في خريف ١٩٨٠ كنت في زيارة للهند ، ومن برنامجها حفل عشاء رسمي في القصر الجمهوري . وكان جلوسي الى جوار مشول عسكري ، وعلى جدران القاعة نماذج من أسلحة متنوعة : سيوف ، وبنادق ، ودروع ، وخوذات ، ولوحات لرؤساء الجمهورية السابقين ، وعلى المائدة أمامنا زهر تنوعت أشكاله والوانه .

وتنقل نظري بين عثة الحرب وآلاتها ، والزهر الرقيق كأنه ابتسامة طفل .

كم محارب ارتدى هذه الخوذات ؟ وضرب بهذه السيوف ؟ ثم غسلتها الأيدي من دماء علقت بها ، وانتهى بها المطاف إلى هذا السكون ، على حائط القاعة ، التي تجلس فيها أمثلي .

شيء من هذا كان في ذهني ، وأنا أفتح الحديث مع جاري بسؤال :

- ما العلاقة بين السيف والزهر ؟

فابتسم قائلاً :

- أكثر من علاقة : قل إنها الحرب والسلام .

ثم قال بعد صمت قصير :

- هذه الأسلحة جزء من تراثنا الهندي ، لها الآن مكانتها التاريخية والفنية . والزهر نجمة . هو مع قصر حُفره حاضر متجدد .

قلت : - هل نقول إن شيئاً من الألفة حدث بين الزهر والسلاح ، عندما أصبح السلاح تاريخاً أو جزءاً من حضارة أمة ؟ فرق بين أن أرى سلاحاً موجهاً إليّ ، أو سلاحاً أدرس ما فيه من صياغة وفن . إن الحروب وأحدها إذا كانت تفصل بين الناس ، فإن الألفة تجمع بينهم .

الثقافة والدين

عبد العزيز كمال

تذكروا :

جاد محمد أماكن آيات القرآن الكريم على النمر الآن : أولاً رقم السورة واسمها ثم رقم الآية . وبعد النص الإنجليزي على ترجمته مقال الأستاذ الكريم (الذي أنشأه الأستاذ عبد الله يوسف علي - ولما طبعت تمتدح - مع الاستعانة بترجمات أخرى ، من أهمها مراديك بكتور (M. PICHTHAL) في مجلة "الشرق الأوسط" في ١٩٨٠) .

وانتقل الحديث إلى الدين في الهند ، وكنت أستفسر منه عن نقطة محددة :

في دراسة سابقة نشرتها هيئة اليونسكو عن الاسلام والشفرة النصرانية (١٩٧٠) عرضت لموقف الإسلام منها ، ثم قمت بدراسة أخرى لاحقة مقارنة (قطر : نوفمبر ١٩٧٩)^(١) ولاحظت في الهندوكية كيف أن الآلهة القديمة كان يغلب عليها بياض البشرة . حتى الجياد في حربة رام كانت بيضاء . ثم جاءت آلهة لاحقة مثل « كرشنا »^(٢) وكان الحوار عن لونه فقال :

- كالا : الاسمر

هكذا كان كرشنا ، كأنه تطوير واقتراب من العدالة في النظرة الهندوكية إلى قضية اللون دون أن تقتصر الآلهة عندهم جميعاً على لون خاص .

وقلت لجاري :

- إن الإسلام كدين لا يفرق بين الألوان . ويرى أن الناس جميعاً أخوة ، ونقرأ في القرآن الكريم : « يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى ، وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم . إن الله عليم خبير » (٤٩ - الحجرات : ١٣) وفي خطبة الوداع قال النبي محمد ﷺ :

« أيها الناس . إن دينكم واحد . وإن أباكم واحد . كلكم لأدم وآدم من تراب . ليس لعربي فضل على عجمي ، ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى » .

فهناك هدف كبير تسعى إليه الإنسانية ، وتسير نحوه الأديان ، وهو كرامة الإنسان ، والأخاء في شموله . ولكن كثيراً ما يجسدت ، عندما يجلس أصحاب

الأديان معاً ، أن يتحدثوا ويتحاوروا فيها يختلفون فيه ، فلماذا لا نتحدث فيها نتفق عليه ، ونبرز ما فيه من خير ، ونتخذ منه قاعدة انطلاق نحو علاقات أفضل ؟ ماذا لو تصورنا جميعاً من رجال الدين ، من أديان متصلة ، يتحدثون فيها يتفقون فيه ، وما تزداد حاجتنا إليه من الدين فكراً وتطبيقاً . ونعودنا أن نراه معاً ، يلتقون حول ما يتفقون عليه .

كان هذا هو الأمر الذي تحدثت فيه مع جاري في نيويورك . وكان محل اتفاق ، رجونا أن يتحقق في أكثر من مكان .

كيف ؟ هذا ما سنحاوله .

الحقيقة الواحدة بين الثقافة والدين :

ولنبداً من موقع أي صاحب دين .

كمسلم : أناؤمن بالله الواحد ، وبجميع الأنبياء والمرسلين الذين أرسلهم الله . بدءاً من آدم الأب الأول ، ونوح الأب الثاني ، إلى إبراهيم وموسى وعيسى ومحمد عليهم جميعاً من الله صلاة وسلام .

عقليتي بالنسبة لي واجبة الاتباع ، وإيماني بها يلزمي بأداء شعائر خاصة من الصلاة والصوم والزكاة والحج ، وأساليب معينة في المعاملات .

هذه الحقائق بالنسبة لي دين ، ولي بها : علاقة مع الله ، ومع نفسي ، ومع الناس-وهكذا كل صاحب دين . الذين عنده إيمان والتزامات عملية .

ولكن حين يبدأ المؤمن في توسيع دائرة دراسته

(١) عبدالمعز كامل : الاسلام والشفرة النصرانية . اليونسكو . باريس (١٩٧٠) اصدرته بلغاتها الرسمية . وصدرت له طبعة أخرى عربية من دار المعارف بالقاهرة في نفس العام ، لم تأتبع طبعه بعد ذلك . أما بحث الرسول والشفرة النصرانية فقد كان أعداده للمؤلف العالي الثلاث للجنة والسياسة القومية في قطر (نوفمبر ١٩٧٩) بمناسبة هذه الاحتفالات يقدم للفرع الجبوري الخامس عشر ، وقد نشره المؤلف في كتابه التالي :

مع الرسول والجنس : في استقبال القرن المجري الخامس عشر : الفصل الثالث ص١٣- ١٠٩ . مؤسسة الصليح - للثقافة ١٩٨٠ .

(٢) انظر مادة « كرشنا » في دائرة المعارف البريطانية .

فهناك دائرة واسعة هي الإيمان بالالوهية . وعقيدة الاسلام فيها أن الله واحد . وإتينا جميعاً من خلقه . وحين ننظر الى هذه العقيدة من الناحية الرياضية ، نجد أن « الواحد » هو الرقم الذي يلف بنفسه : ما دونه كسور وما فوقه تعدد . ومن بساطة العقيدة ، يمكن أن تتركها مستويات متنوعة من الفكر .

وحين ننظر إلى عقائد أخرى ، نستطيع أن نلمس خط التوحيد فيها وراء التعدد الظاهري .

كمثال : في الديانات الهندية نستطيع دائماً الرجوع إلى إله أكبر ، وإن كان يحمل أكثر من اسم^(١) .

وفي اليهودية يبدو التوحيد^(٢) .

وفي المسيحية نقراً باسم الآب والابن والروح القدس اله واحد^(٣) .

وإذا كانت المسيحية ، قد اشتمل تراثها على تفسيرات فلسفية للأفانيم الثلاثة ، من حيث علاقتها ، بعضها ببعض ، فإنني أذكر هذا النص لألق فيه هند كلمة واحدة هي « اله واحد » .

وأخذ من هذا كله « فكرة الإيمان بالله » - بقوة متعالية ، فوق الإنسان والوجود ، نحاول عن طريق الإيمان بها بناء الضمير الانساني .

وله أهداف ثلاثة أساسية :

- ١ - أن يحدد المستوى الأخلاقي لما نقوم به من عمل .
 - ٢ - أن يحول بيننا وبين الانحراف .
 - ٣ - أن يدعونا إلى القيام بالعمل ويحفزنا على متابعة السير الدائب للرفق بالحياة . بعبارة أخرى :
- دفع إلى أعلى ، وإلى الأمام ، وحسائل دون

لشتمل أقواماً غير قومه ، وديناً غير دينه ، فهو يضيف دائرة الثقافة إلى دائرة الدين .

فالحقيقة الواحدة دين عند انسان ، وثقافة عند انسان آخر .

وأنت حين تجلس إلى صاحب دين ، يحدثك عن أديان الآخرين ، بوعي وموضوعية في العرض ، دون تحيز أو تحامل ، تستطيع أن تقول وأنت مطمئن : إنه انسان مثقف .

هذا خيط أول في العلاقة بين الدين والثقافة . المعرفة الموضوعية أولاً . وفهم أديان الآخرين ، كما يؤمنون بها ، وكما جاءت في كتبهم . والمعرفة - هنا - لا تقتضي الاتباع . فالاتباع مرتبط بالإيمان . وهو مجال غير المعرفة المجردة ، التي توسع مجال الفكر ، وتؤدي إلى مزيد من الفهم . والفهم طريق إلى علاقات أفضل ، وإلى مزيد من الإخاء بين الناس .

الاصول الثلاثة :

١ - الإيمان :-

كمثال : يذكر القرآن الكريم أن أصول الأديان ثلاثة :

- ١ - الإيمان بالله .
- ٢ - الإيمان بالجزاء .
- ٣ - العمل الصالح في هذه الدنيا .

وإن الذين آمنوا والذين هادوا والصابئين ، من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً ، فهم أجبرهم عند ربهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون (٢ - البقرة : ٦٢) .

RADHAKRISHNAN : Indian Philosophy, London, 1958

(٣)

-Vol. I p. 486, for the one impulse in different forms, and fulfilling different functions.

(٤) سفر الخروج ٤ ، ٦ . . . « ثم قال إنا إله إبراهيم وإله اسحق وإله يعقوب » وكان هذا في أول كلام الله موسى . ثم جاء القرآن مصححاً لا بين يديه .

(٥) انظر العهد الجديد أعمال الرسل ٢ : ٢٢ : ٢ ولما يقر بقرن الرسول « يسوع الناصري » ردى له قد تير من لكم من قبل الله بقرات وصواب وأيات صنعها الله يده في رسلكم كما أنهم فعلون .

الانحراف ، مع فتح باب بالتوبة الى الله إذا أخطأ الانسان .

٢ - يوم الجسماء :

كذلك في فكرة الجزء ، يحدث إذا التقى أهل الأديان أن يتناولوا الفروق بينهم فيها ، ما صورته ؟ هل هو حسي ؟ أم معنوي ؟ إن كان هذا لمجرد العلم فلا بأس . وإن كان هذا هو الأمر الوحيد الذي يشغلهم ، فقد أضعنا به وقتاً غالياً ، وعلاقات طيبة . أما إذا أخذنا من الإيمان باليوم الآخر ، ما يهون علينا مصاعب الحياة ، ويدعو إلى مزيد من احتمال آلامها ، ومقابلة تحدياتها فإننا نكون بذلك قد استغلطنا تنمية الحياة بالإيمان .

ويبدو أثر هذين المثلين (الإيمان بالله والجزاء) على التكوين الفكري والسلوكي للفرد والجماعة ، والتعامل بين الجماعات وإن اتفقت أو تعددت أديانها . وإلى هذه الآثار أشار أكثر من كاتب كبير .

ففي محاورات ارنولد توينبي مع أكيدا دراسة لموضوع الإيمان بالحياة الآخرة وأثره على بث الأصل في النفس وانخفاض معدلات الانتحار^(٦) ، وضرب أمثلة من الديانات التي تؤمن بذلك ، كذلك نقرأ نفس التفسير عند كارل يونج^(٧) . وهو كذلك فكر أصيل في الإسلام .

٣ - العمل الصالح :

وهو الركن الثالث من الدين كما يصوره القرآن . والصورة العملية التي يبدو بها أثر الإيمان بالله والجزاء .

وهي صورة متطورة تستجيب لحاجات المجتمعات المعاصرة ، وتعين على بناء المستقبل .

ولنبداً بأوسع الدوائر في عالمنا المعاصر . ولنسأل : ما أهم ما يميز النظرة العالمية الآن ؟ وبالتالي : ما يميز انعكاساتها على السلوك العملي ؟ .

بعد التطور الضخم في طرق الاتصال ، أصبح العالم الآن وحدة كبيرة . تغيرت النظرة إلى المسافات . وتغيرت معها النظرة إلى الحضارات والثقافات . وبعد أن كانت كتابة التاريخ مركزة حول قارة معينة ، أو أقاليم من أقاليمها ، اقتربت كتابة التاريخ العالمي من التوازن الموضوعي . ومع الكشف الحديث في مجال الأثر ، برزت أهمية الحضارات الآسيوية والأفريقية . وأصبحت الحضارة الغربية ، في المنظور الممتد طويلاً وحرصاً ، مرحلة من مراحل الحياة الإنسانية ، أضحت من غيرها ، وتعطي غيرها ، في تدفق حضاري ، لا مجال فيه للاستعلاء الثقافي ، ولكن للتآخي الثقافي ، القائم على الاحترام المتبادل ، والشعور بالمسؤولية الإنسانية العالمية .

هذا الحوار بين الشمال والجنوب . هذا البحث عن صيغة إنسانية جديدة . هذا السعي نحو تطوير الجنوب وتصنيحه . هذا الحديث عن المسؤولية الإنسانية التي يحملها كل قطر متقدم نحو قطر متخلف .

معرفة هذا كله تدخل في مجال العلم والثقافة ، كما أن الخطوات الإيجابية التي تتخذ لتنفيذه ، تدخل في المجال الإنساني والديني .

ولعل من هذا المنطق كان النداء الذي وجهته لجنة المستشار الألماني فيلي برانت في مقدمة تقريرها (١٩٧٩) :

(٦) Arnold Toynbee and Daiaku Ikeda: Choose life, a dialogue, pp. 150 — 157 (on Suicide) O.U.P, London, 1976.

Mc Gure, W. & Hull, R.E.C. (editors), C.G. Jung Speaking, Interviews and Encounters — pp. 45 & 144. Princeton, (٧) 1977.

المواطنين الذين يصل مجموعهم الكلي إلى نحو ثلاثة ملايين .

وفي حوار مع المسؤولين عن المسلمين هناك ، ومع المشرفين على مساجدهم ، أحسست هذا الهدوء والاستقرار النفسي الذي يعملون في ظله ، والذي عبر به أحدهم عن الأصول الذي يقوم عليها العمل عندهم ، فقال : الديمقراطية . التنمية . الكفاءة .

٢ - وبالاتصال إلى الجارة الكبرى الهند ، نرى تاريخاً طويلاً من الصراع في شبه القارة ، حتى بين قري صغيرة ، يرهقها انخفاض الدخل ، ونصصف بها المجاعات والفياضات ، ثم ترتفع السيوف ، وتحرق الدور وتُسفك الدماء ، من أجل خلاف ديني جزئي ، لم تستطع القرون من الجوار ، ولا آلاف الضحايا من الجانبين أن تحسم أمره . والأيام تمر . والحلقات قائم . والدماء تسيل .

٣ - ادع هذه الصورة لا تنقل إلى أوروبا ، وما كان فيها من صراعات دموية عنيفة بين الدول على أساس المذهبية الدينية في داخل إطار المسيحية . وكم شهدت من الحروب والمذابح . ثم انتقل إلى الصورة التي تحاول أوروبا الغربية بناءها الآن : السوق الأوروبية المشتركة . البرلمان الأوروبي . . ثم جهودها الواسعة وهي تحاول جاهدة أن تكون بمثابة عن أخطار الصراع النووي بين القوتين الأكبر ، وكيفي ما شهدت أرض أوروبا من معارك ودمار . إن القضايا الجدينة حيوية الطابع والأثر ، وتحمل الصدارة من تفكير الشيوع والشباب .

ومسادين الحرب القديمة أصبحت أرض حقول ومصانع وجامعات ومعاهد بحث علمي . وأعداد

أطلقت اللجنة على تقريرها « اسم برنامج من أجل البقاء » واختتمت مقدمته بالبند الآتي :

إن العمل على تشكيل ما سوف يكون عليه المستقبل المشترك له من الأهمية ما يجعلنا لا نستطيع ترك أمره للحكومات والخبراء وحدهم . لذلك فإننا نوجه ندائنا إلى الشباب ، إلى الحركات النسائية والحركات العمالية ، إلى قادة السياسة والفكر والدين ، إلى رجال العلم ورجال التعليم ، إلى الفنين والمديرين ، وإلى أعضاء الجماعات الدينية ، ورجال الأعمال ، عسى أن يحاولوا جميعاً فهم مغزى هذا النداء ، وتدبير شئهم في ضوء ذلك التحدي الجديد^(٨) .

فاذا اعتبرنا هذا التقرير صورة التحدي بين الحاضر والمستقبل ، والتعاون بين الدول المتقدمة والنامية ، وبين العاملين في حقول فكرية متنوعة - تضم فيها نظم - الدين والثقافة ، استطعنا أن نسير إلى توثيق الصلة بين الدين والثقافة في الرقي بالمجتمعات الانسانية .

إزالة السلبات :

ويبدأ هذا بالتعاون على إزالة السلبات ، وفتح طرق أوسع أمام الانتاج . ولتأخذ أمثلة من الشرق والغرب .

١ - ففي زيارة لسنغافورة (سبتمبر ١٩٨٠) ، استرعى انتباهي كيف تتعايش الأديان هناك في سلام . لكل أصحاب دين مجلس أهل ينظم أمرهم . التعاون بين أتباع الدين قائم . الصلات بينهم وبين الحكومة واضحة . الاحترام بين الأديان قائم . ترى المسجد غير بعيد عن الكنيسة أو المعبد الهندوسي أوالبوذي جرحمت الدولة في توزيع المساكن أن تزيد من الامتزاج بين

(٨) الفصل - الجيوب : برنامج من أجل البقاء

وهو : تقرير اللجنة المشكلة لبحث قضايا التنمية الدولية برئاسة ولي براتك . ص ٢٩ من الترجمة العربية . منشورات الصندوق الكويتي للتنمية الاقتصادية العربية . والصندوق العربي للإسلام الاقتصادي والاجتماعي - الكويت ١٩٨١ . (ونسبوا إلى مصلحت الترجمة العربية في الاقواس التالية)

الأمس أصبحوا أصدقاء اليوم . والأيدي التي كانت توقع معاهدات النصر والهزيمة ، أصبحت توقع معاهدات التعاون في شتى صُورِهِ .

نعم : هناك خلافات لا سبيل إلى تجاهلها ، ولكن جانباً كبيراً منها يتم التفاهم حوله من خلال المؤسسات والحسوار بين الآراء والأجيال . وإذا كانت بعض الصراعات ذات الجدور الدينية لا زالت قائمة في بعض أجزاء أوروبا ، إلا أن مساحتها مقارنة بما شهدت القرون السابقة ، تؤكد تجاوز أوروبا هذه المرحلة الى أفق جديد من التعاون .

ذكرت هذه الأمثلة الثلاثة من الشرق والغرب : منها مثالان متجاورين من الشرق الأقصى ، ومثال من الغرب ، مَرَّ بآثار من مرحلة من مراحل الصراع والتعاون ، لأبيّن أننا بالجهد الواحي ، ومن طريق توسيع المجال الثقافي ، وتقدير ما عند الآخرين ، نستطيع أن نتجنب سلبيات ترتبط في بعض المصور والاقطار بالدين . ونستطيع أن نتجاوزها إلى مستوى أفضل من الإيجابيات والتعاون .

وإذا كانت هذه السلبيات قد انعكست على العلاقات الداخلية بين أهل الدين الواحد ، بناءً على تعدد مذاهبهم ، وانعكست على أهل الأديان المتجاورة ، فإن الرغبة عند البعض في استمرار الصراع دعت إلى أنواع من العُرض المُشوَّه وغير المتناسب للدين ، على المستويين الداخلي والخارجي معاً . وقد يتولى هذا العرض بعض أبناء الدين . وقد يصوره بعض الكتاب من غير المؤمنين به .

كمثال : في أكثر من مرجع كنت أقرأ ما يكتب الآخرون عن انتشار الاسلام بالسيف . وتنتقل هذه الآراء من كتاب إلى كتاب ، دون أن يحاول كاتب أن يدرس الأمر دراسة رقمية . ففي قاعة الاسلام في المدينة ، وفي السنوات العشر التي استقرت فيها هذه القاعدة في حياة الرسول ﷺ كان عدد الغزوات ، وهي العمليات العسكرية التي قادها ثمان وعشرين ، وكان عدد السرايا وهي العمليات التي قادها أصحابه خمساً وأربعين . ولكن إذا جمعنا كل من قتل من الصحابة فيها كانوا ٢٥٩ ، وكان القتل من غيرهم ٧٥٩ . أي أن مجموع القتل من الطرفين ١٠١٨^(٩) .

هذه لفة الأرقام في تكوين دولة المدينة ، يضاف إلى هذا ما كانت تتعرض له المدينة من أخطار خارجية أو داخلية .

نضيف إلى هذا ما ذكره القرآن من تقدير كبير لجميع الأنبياء السابقين ، وما جاء لهم من تقدير في أحاديث النبي ﷺ ، والمسلمون يطلقون أسماء جميع الأنبياء على أبنائهم دون تفرقة بينهم .

والقرآن يقص على النبي ﷺ أخبار الأنبياء فيقول : « وَكَلَّا نَقْصُ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نَبَّهَتْ بِهِ فُؤَادُكَ . وَجَسَادُكَ فِي هَذِهِ الْحَقِّ وَمَوْعِظَةٌ وَذِكْرَى لِلْمُؤْمِنِينَ » (هود : ١٢٠) .

حينما نؤكد هذه الجوانب - جوانب التقارب والمودة - نفرض في نفوس الأجيال الجديدة حباً وخيراً . أما غير هذا فيُورث الضغائن والأحقاد .

(٩) انظر : الترجمة الانجليزية لمصحح الإمام مسلم القيساري التي قام بها عبدالحمد صديقي . وجملة لكل كتاب من الصحيح مقدمة تعرض موضوعاته وتحللها وتناقشها من اسس مفارن : ٣ : ٤٤١ ط . الخرف - لاهور - باكستان ١٩٧٦ .

جانب كبير من جهودهم ، وأن تفتح أفاق التعاون الداخلي فيما بينهم أولاً ، ومع جيرانهم ثانياً ، ومع العالم الكبير بعد ذلك .

وللأسف : يرتبط الدين في بعض الأنظار والمصوّر بالسلبية ، والاعتماد على الآخرين^(١٠) . وترجع أكثر من حركة إصلاحية في الدين ، إلى رفض الشعوب استغلال رجاله أو غيرهم ، لإرزاق الكلاسيك^(١١) .

وأحياناً يرتبط الفكر الديني بأسلوب من الزهد في الحياة . وهذا الزهد يرتبط بدوره باستنزاف جهد الآخرين . فإذا الصالح أو الزارع يرى نفسه دون الزاهد ، مع أن الزاهد لا يعيش إلا بجهدهما .

وما دام هؤلاء جميعاً يعيشون في أفق ضيقة . ودورة حياتهم قريبة من دورة نبات الأرض ، تنمو بلونه إلى جوار جلوره . فستظل الأفاق الفكرية محدودة في أمر الدين والدنيا . وهنا يندوّر الثقافة الإنسانية ومكانتها في هذه الأنظار .

ويقابل هذا أمر آخر في الأنظار المتقدمة :

فقد تشغلهم مستويات الحياة المتقدمة والتأجحة التي يعيشون فيها ، عن متابعة الحياة في أنظار الجنوب . أو يتابعونها كنوع من المعرفة ، دون أن يترتب على هذا مسئولية أدبية . أو يحاولون لقاء المسئولية كلها على أهل هذه الأنظار دون عون - إلا في حدود ضيقة - .

وهذه النظرات الثابتة تبدو في تصريحات المسئولين في الأنظار المتقدمة ، وتتراوح بين تحميل أهل الجنوب كل المسئولية ، والإحساس المكافئ بمسئولية الدول المتقدمة عن العون^(١٢) .

انسانيسية واحسنة :

إن على المؤمنين بالدين ، والعاملين في ميادينه ، مع تعدد الأديان ، مسئولية نحو الانسانية ككل ، بالإضافة إلى مسئوليتهم نحو معتقي أديانهم :

ذلك بأن يقوموا بجهد له ثلاثة أبعاد أساسية :

١ - تأكيد الأخلاق الإيجابية التي تلتقي عندها الأديان من الصديق والاستقامة .

٢ - إبراز السماحة التي ينبغي أن يتحل بها المؤمن نحو الآخرين .

٣ - إبراز المضمون الاجتماعي والاقتصادي للدين . وتأكيد قيم العمل والإنتاج فيه والتعاون على تنفيذ هذا المضمون .

وهذه الأبعاد الثلاثة متكاملة ، ومتفاعلة ، ولتتظّر إليها في قطرين : أحدهما من العالم الثالث والآخر من العالم المتقدم . أو قل : أحدهما من الجنوب والآخر من الشمال .

فحيث يزداد الفقر في الجنوب ، ويشدّد ضغط الحياة يجد كثيرون في الدين تأكيداً لشخصيتهم واستمرارهم . ومع قلة موارد الحياة بين أيديهم يتحول الأمر إلى صراعة أبداً من يتصورون أنه يؤذي شعورهم الديني . فإذا الصراعات الدائمة تقوم بينهم ، دون ارتباط متوازن بين الأسباب والنتائج .

ولكن إذا استطعنا توسيع هذه الاهتمامات . ولا يمكن أن يتوفر هذا إلا بمعرفة ما عند الآخرين ، وزرع الأسس في مستقبل أفضل ، والحرص على ذلك ، استطاعت هذه الاهتمامات الجديدة أن تستحوذ على

(١٠) هناك خلج على هذا من بعض الجامعات البولية في الشرق الاقصى .

(١١) كنموذج : مواقف التسوية من الاستعمار الإيطالي في ليبيا ، وموقف البروتستانتية من الكاثوليكية في صكوك اللوزان .

(١٢) تصور تعليمات الزعماء بمنه مؤلف كاتكون (المكسيك - ٢٢ - ٢٣ أكتوبر ١٩٨١) هذه الجامعات ، وإن نجح هذا المؤتمر لأول مرة في أن يجعل زعماء اقتصاد الجنوب في

حوار علمي حول مملكة واحدة ، وهذا وحده كسب كبير ، كما يقول داني بركات في تعليقه على المؤتمر .

وهكذا يعيش عالمنا كجسم نصفه سليم ونصفه سقيم .

عودة الى تقرير قبلي براءت :

واقترس من التقرير الفقرة الآتية :

كثيراً ما يقال لنا إن المناخ السياسي في كثير من الدول في الوقت الحاضر ، وفي ظل العديد من المشكلات الداخلية الحادة ، لا يعتبر مناخاً مشجعاً على زيادة حجم المعونات الخارجية ، وأن هذا المناخ لا بد من تغييره . ولا بد من أن يفهم مواطنو الدول الغنية أن مشكلات العالم ككل لا بد أيضاً أن تعالج ، وأن اتباع سياسة فعالة في ميدان المعونات الخارجية لن يشكل عبئاً في نهاية الأمر ، بل استثماراً من أجل إقامة اقتصاد عالمي صحي وعالم أكثر أمناً . إن قضايا التنمية الدولية يجب أن تحظى ، من المستويات الدولية العليا ، بذلك القدر من الاهتمام الذي يستوجبه مدى إلحاحها » (ص ١٩٢) .

ويقترح التقرير النظر الى مناطق بأعيانها :

« ان أحزمة الفقر المنتشرة في آسيا وأفريقيا تفرض الحاجة إلى مشروعات طويلة الأجل في الكثير من المجالات كنظام استخدام المياه ، والطاقة المائية ، والنقل ، والتنمية ، والغابات ، ومنع تآكل التربة ، والزحف الصحراوي ، والتغلب على الأمراض . إن هذه المجالات وحدها تتطلب تمويلًا إضافيًا لا يقل حجمه عن ٤ مليارات دولار سنوياً لفترة لا تقل عن عشرين عاماً » (ص ١٩٤) .

ولتنظيم هذا كله اقترح التقرير إنشاء مؤسسة جديدة اسمها « الصندوق الدولي للامم » (ص ٢١٦) .

خطوات تطبيقية :

وأتصور جهداً دينياً وثقافياً متعاوناً من أجل شد أفضل يمكن أن يمر في المراحل الآتية :

أولاً : لقاء بين مختصين في الدراسات الدينية المقارنة وفروع الثقافة الأساسية ، لتحديد العناصر الأساسية في الفكر الديني والثقافة التي نود أن نجمعها على الصعيد العالمي . ومن الطبيعي أن تبدأ هذه العناصر من جلوسها المحلية ، حتى لا يشعر المواطن بالغربة بينه وبينها .

١ - وأبرز هذه العناصر : الإيمان بالآلهة بين المؤمنين بها ، دون دخول في تفاصيل الخلافات بين الأديان .

٢ - الإخاء الانساني الذي يرتفع فوق فروق اللون والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية .

٣ - قيمة العمل والانتاج في بناء الحياة .

٤ - المنهجية العلمية في التفكير والتنفيذ .

٥ - مكانة العدل ومستوياته .

٦ - المسؤولية الانسانية الشاملة .

٧ - مكانة المعرفة على الصعيد العالمي .

٨ - دلالة الفنون على القيم الباقية في الحياة الانسانية .

وهذه مجرد نماذج ليست على سبيل الحصر ، كما أن التركيز على أهمية بعضها يتغير من قطر الى قطر .

ثانياً : تأتي بعد هذا مرحلة تتعلق بعرض النصوص من الأديان ، بما يؤكد هذه القيم ، في كسل من المجالين : الديني والثقافي ، وكيف يتعاونان في خدمة التنمية والحياة .

ثالثاً : أن يتواكب هذا مع الجهود العلمية والاقتصادية والسياسية التي تبذل من أجل إقامة هذا النظام العالمي الجديد . ومن المطلق أن يكون عرض

٦ - التماون وإن اختلف الدين :

- « لا يهاكم الله عن الدين لم يقاتلوكم في الدين ، ولم يفرجوكم من دياركم ، أن تبروهم وتقسطوا اليهم . إن الله يحب المقسطين » (٦٥ للمتحة : ٨) .

٧ - العدل :

- « إن الله يامرکم أن تؤدوا الأمانات إلى أهلها وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل » (٤ - النساء : ٥٨) .

٨ - العدل مع الخصوم :

- « يا أيها الذين آمنوا كونوا قوامين لله شهداء بالقسط . ولا يجرمكم شبنان قوم على ألا تعبدوا ، اعدلوا هو أقرب للتقوى . واتقوا الله ، إن الله خير بما تعملون » (٥ - المائدة : ٨) .

٩ - حسن المعاملة :

- « وهبوا الرحمن الذين يمشون على الأرض هونا . وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما » (٢٥ - الفرقان : ٦٣) .

ومع المسيح عليه السلام :

ومن القرآن تنتقل إلى المسيح ونقف عند مختارات من الموصظة على الجبل :

« طوبى للدعاة لأنهم يرثون الأرض . طوبى للرجاء لأنهم يرحمون . لا تظنوا أنني جئت لألغى الناموس أو الأنبياء . ما جئت لألغى بل لأكمل . سمعتم أنه قيل تحب قريبك وتبغض عدوك وأما أنا فأقول لكم أحبوا أعداءكم . باركوا لاعينكم . أحسنوا إلى مبغضيك . وصبروا لأجل الذين يسبهون اليكم ويضطردونكم .. (انجيل متى : ٥ - ٤٥) .

هذه الدراسات على مستويات تتناسب مع الجماعات والشعوب التي ينتج عنها القول .

نماذج من الاسلام :

وكمسلم يمكن أن أذكر نصوصاً مما يدخل في هذا المجال من أصول الدين أو من الفن الاسلامي :

١ - في الإيمان بالله ووحدة الحياة الانسانية :

- « يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منها رجالاً كثيراً ونساء . واتقوا الله الذي تاملون به والأرحام . إن الله كان عليكم رقيباً » (٤ - النساء : ١) .

٢ - قيمة العمل :

- « وقيل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون ، وستردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون » (٩ - التوبة : ١٠٥) .

٣ - المنهجية العلمية :

- « ولا تقف ما ليس لك به علم . إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مستورا » (١٧ - الإسراء : ٣٦) .

٤ - المسؤولية الفردية :

- « من اعتدى ظلماً يعتدي لنفسه . ومن ضل فإلماً يضل عليها ولا تزر وازرة وزر أخرى . وما كنا معذنين حق نبئت رسولا » (١٧ - الاسراء : ١٥) .

٥ - التسامون :

- « وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان » (٥ - المائدة : ٢) .

ومع البوذية :

وإذا ذهبنا إلى الشرق الأقصى وجدنا عمقاً وتنوعاً دينياً ، لا نقف معه - في عرضنا هذا - موقف المتعة العقلية المجردة ، ولكن - كما بدأنا - للربط بين الدين والثقافة من ناحية والتنمية من ناحية أخرى . ولنستعرض في إيجاز الطريق الثماني في البوذية وتدرج معمله في ثلاث مجموعات :

المجموعة الأولى : الإيمان الصحيح والعزم

الصحيح :

أو نقول : النظر الصحيح ليكون الصلوك دليل الإنسان ، والعزم على أن يكون دائم الهدوء دون إيذاء الغير .

المجموعة الثانية : من ثلاثة عناصر : القول

الصحيح والعمل الصحيح والسلوك الصحيح .

والمجموعة الثالثة : من ثلاثة عناصر : الجهد

الصحيح والوحي الصحيح والتأمل الصحيح . وهذه ذروة البوذية وتؤدي إلى طريق السلام التام .

وإذا انتقلنا إلى الوصايا العشر : الخمسة الأولى منها عامة والثانية خاصة برجال الدين : ونقف عند العامة :

لا تزهد روحاً ، ولا تأخذ ما لا تستحق ، لا تزني . لا تكذب أو تغش أحداً . لا تتناول مسكراً .

أما الخمسة الثانية فتتعلق بالتخفف من الطعام والجهد في الحياة والتخفف في اللباس والنوم ورفض قبول الذهب والفضة^(١٣) .

ونستطيع أن نتابع هذه الوصية بما فيها من روايات أخلاقية في طهارة القول والسلوك ، وإعطاء الأمثلة التي تؤكد هذه المثل . ثم أقف عند نهايتها وأربطها بأية من القرآن الكريم :

- فكل من يُسمع أقواله هذه ويعمل بها أشبهه برجل عاقل بني بيته على الصخر ، فتزل المطر وجاءت الأنهار وهبت الرياح ووقعت على البيت فلم يسقط ، لأنه كان مؤسساً على الصخر .

وكل من يسمع أقواله هذه ولا يعمل بها يشبه برجل جاهل بني بيته على الرمل ، فتزل المطر وجاءت الأنهار وهبت الرياح وصدمت ذلك البيت فسقط . وكان سقوطاً عظيماً . (أنجيل متى : ٥ : ٣٤ - ٣٧) .

ونقرأ في القرآن الكريم :

- « أقم أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان خير أم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فانهار به في نار جهنم والله لا يهدي القوم الظالمين » (٩ - التوبة : ١٠٩) .

فالحديث في المثاليين عن البنيان ، وأساسه السليم ، وقدرة هذا الأساس على مقاومة العواصف . فاختيار الأساس السليم عمل صالح . وبناء البيت على هذا الأساس عمل صالح . والبناء تعمير وتنمية واستمرار .

(١٣) في البوذية الطير :

Ninian Smart: Background to the Long Search, pp. 59 — 60, B.B.C. LONDON.

ولدراسة مفصلة :

وإذا كوشنا (١٦٥٨) المرجع السابق . وفي تخصص الفصل السابع : للتألية الأخلاقية في البوذية : ٣٤١ : ٣٦١ . ويدرس فيه الاخلاق والطريق الثماني في البحث الرابع عشر ٤١٧ - ٤٤٠ .

مقارنة:

١ - نقرأ في القرآن الكريم وصفاً لله تعالى :
« الله نور السموات والأرض » (٢٤ - سورة
النور : ٣٥) .

٢ - ويصف القرآن بأنه نور :
« وكذلك أوحينا إليك روحاً من أمرنا ما كنت تدري
ما الكتاب ولا الإيمان ، ولكن جعلناه نوراً نهدي به من
نشاء من عبادنا » (٤٢ - الشورى : ٥٢) .

٣ - ويصف الرسول بأنه نور :
« يا أيها النبي إنا أرسلناك شاهداً ومبشراً ونذيراً ،
وداعياً إلى الله بإذنه ، وسراجاً منيراً » (٣٣ -
الأحزاب : ٤٥ - ٤٦) .

٤ - ويحمل عنصر النور مصاحبة للمؤمن حتى في يوم
الجزاء :

« يوم ترى المؤمنين والمؤمنات يسعى نورهم بين
أيديهم وبأيمانهم » (٥٧ - الحديد : ١٧) .
٥ - وانعكس هذا على عمارة المساجد ، فأصبح النور
عنصراً أساسياً فيها . وإذا كان القرآن نوراً - كما وصفه
الله - فقد كتب المسلمون آياته على جدران المساجد ،
فاذا المسجد يجمع بين نور مقروء ونور منظور .

وإذا نظرت إلى فن « الارابيسك » رأيت فيه جمالاً ،
ونظماً هندسياً دقيقاً ، وغامساً بين الأشكال الهندسية ،
وأتت في المجتمع تؤكد هذه العناصر الأساسية الثلاثة :
الجمال . التماسك . والنظام .

وكذلك ترى التناصب بين الجزء والكل . فكل
وحدة صغيرة لها ذاتيتها . وفي تماسك الوحدات ذاتية
أكبر . وبهذا يحدث التوازن بين الصغير والكبير . بين
الفرد والمجمع . وأنت تقرأ في القرآن هذا : عنابة
بالفرد وعنابة بالجماعة .

فالتاريخ الثماني المراحل والوصايا العشر في مجموعها
لا تخرج عن الوصايا العشر كما جاءت في العهد
القديم ، ولا عن روح الموعظة على الجبل ولا عن وصايا
القرآن الكريم .

قد نجد تبايناً في تفاصيل بعض الوصايا ، أو في أقوال
لاحقة لرجال هذه الأديان ، ولكن الحديث هنا عن
تأكيد نقاط الالتقاء تمهيداً لتوسيع المعابر بين أهل
الأديان .

دائرة أوسع من الثقافة :

وإذا كنا اعتبرنا حقيقة واحدة ديناً بالنسبة إلى إنسان
يعتبرها جزءاً من عقيدته ، ويلتزم باتباع أوامرها ،
واجتناب نواهيها ، واعتبرناها ثقافة بالنسبة إلى إنسان
غير متبع لهذا الدين ، ولكن يوسم بها دائرة معرفته
وثقافته ، فإننا نستطيع أن نوسع دوائر التعاون بين الدين
والثقافة من أجل التنمية والتقدم ، عن طريق دراسة
أوسع لمجالات الثقافة من حيث دلالتها على العقيدة ،
وعونها على إبراز معالمها .

كمثال من العمارة الإسلامية ، ومن المساجد بشيء
من التحديد :

نجد عنصر « النور » أساسياً فيها ، المسجد في
الإسلام يسبح في النور نهائياً ، وتضيق المصابيح المعلقة
كالنجوم ليلاً .

وفي الاسلام عنابة كبيرة بعنصر النور .

على الحاضر ولا على الفكر ، وإنما يحمل من خير الماضي ما يعين على الحياة في الحاضر . ومن ثمارها مما ما يستطيع أن يبنى به المستقبل .

ولا خلاف بين الذين يؤمنون والذين لا يؤمنون في أن يكون الغد أفضل انتاجاً وأخصب أرضاً .

وعند هذه النقطة يمكن أن يكون اللقاء : اللقاء حول الهدف إذا كان يعز اللقاء عند المنبع . التعاون على ما يزدهر به وجه الحياة ، دون حوار عقيم حول مدى قابلية أو دعوة الدين إلى التقدم بالحياة .

ولقد قيل الكثير عن الجمود الديني ، وتصوير العهد الذهبي لكل دين . وهو أمر جدلي لا أود أن أقف كثيراً عنده . فهناك فرق كبير بين احترام عهود شهدت

النبوات ، وتقدير رجالها ومبادئها ، وأن نجعل من هذا التقدير مشاعل تنير بها طريق المستقبل ، وبين أن يتخذ منها البعض سنداً على الطريق ، وحوائل دون الفكر .

فلتتخذ من الأهداف نقاط التقاء . ينطلق إليها المؤمنون باسم الدين إيماناً ، وباسم الثقافة معرفةً ووعياً ، وباسم التقدم هدفاً . وإذا كانت مبادئ الطرق تتعدد من زوايا الانطلاق ، وتباعد في العمق التاريخي ، فإن الأهداف تجمع ، والسماحة بين العاملين تحول دون صراعات لا داعي لها .

المؤمن يرى أن الدين عقل ظاهر ، وقد يرى غيره في العقل أو الضمير ديناً وشريعة باطنة^(١٥) .

ويمكن أن نتبع العناصر الفنية في العمارة الإسلامية ، لنربطها بالعقيدة ، وبالمعاني الانجيلية التي حاول الفنان أن يبرزها ، حتى أصبح المسجد كوناً صغيراً : قبة سماء ، والمصاييح نجوم . والأرض منبسطة . السجاد فيها كأنه حديقة .

وكما تؤكد العقيدة الإسلامية بالكلمة والسلوك الرباط بين الأرض والسماء ، ترمز المآذن العالية لهذا الرباط ، يرتفع من فوقها صوت المؤذن ، كما ترتفع الأيدي بالدعاء . ويمكن - وما ذكرته مجرد نموذج - أن نتبع المجالات الثقافية الأخرى من حيث دلالتها على العناصر الأصلية في الفكر الديني^(١٦) .

مع الدين لا يؤمنون :

ومن هذه الدائرة التي كنا فيها ، أود أن أوسع الدائرة إلى الذين يعيشون بغير دين ، أو عاشر . الذين في نفوسهم كامناً ، ليس له بروز في حياتهم .

فالدين إذا كان ينبع من مصدر إلهي أو غير إلهي فإنه يدعو إلى سلوك في الحياة معين .

وأي دين في مرحلة انبعاثه كان خطوة إلى الأمام تخلصت من بعض الرواسب ، واحتفظت بما ترى أنه ينفع الناس .

والمحافظة على هذه الروح الداعية إلى الأفضل دائماً ، هي المحافظة على روح الدين . فلا يكون قيّداً

TITUS BURCKHARDT : Art of Islam, Language and Meaning.

(١٤)

وفي الكتاب بحث تفسير الفن الإسلامي وتحليل عناصره وعبراته .

(١٥) ذكرى نجيب حمود : ثلاثا في مواجهة العصر ص ٩٧ - ١٠٠ ، وذلك في بحث موضوعه وأسست من روح العصر . ط . طر الشروق - القاهرة ١٩٧٩ م .

وإذا كانت هناك دراسات ومؤلفات في الديانات المقارنة وفي العلاقة بين آفاق الدين والثقافة والعلم ، فإن هذا العرض الموجز كان يستهدف البحث عن الأراضي المشتركة ، وبعض أساليب التعاون فيها بين الثقافة والدين من أجل غدٍ أفضل .



حوار واضافات :

وأعقب المحاضرة فتح باب الاسئلة والتعقيب ، وكان أهم ما تناوله الحوار ما يأتي :

- (١) وضع الدين في الشرق الاوسط وكثرة المذاهب فيه والصراع حوله ، مع ان هذه المنطقة مهد الاديان السماوية الثلاثة الرئيسية .
- (٢) اسلوب انتشار الدين بين الاقناع والاكراه مع ضرب امثلة على ذلك .

وبعد ان اعلن الامين العام للمساعد انتهاء اللقاء ، دار حوار مع بعض المختصين تناول موضوعات لم يتسع لها الوقت ، وادد هنا ان نتناول موضوعات الحوار والاضافات بشيء من التوضيح :

حوار عن تمعد الاديان في الشرق الاوسط

١ - لا يكفي شرح احاديي البعد ، لتفسير هذه الظاهرة في اعماقها التاريخية وتطوراتها ، وكثرة العوامل المتفاعلة فيها داخليا وخارجيا .

٢ - ففي المصور القديمة كانت لكل من يرثاها الجغرافية المتمايزة خصائصها-الحضارية التي تفسر تلكه الديانات

حسباً . امانتنا مشكلات التقدم والتنمية . ووسيلتنا الإيمان بالإخاء الانساني والعالي والتعاون - ما وسعنا التعاون - بين الشمال والجنوب ، بين الدول المتقدمة والنامية ، بين أهل الأديان ، وليكن لنا من الدين والثقافة عون على ذلك .

خاتمة :

وأود أن اقرر في ختام هذا الحديث أن مجاله لم يكن نقداً لحجرات أي دين من الداخل ، ولا مقارنة بين الأديان ، ولا حديثاً نظرياً بعيداً عن أرض الواقع ومشكلاته .

لقد بدأت بالدين في شموله وأعطيت أمثلة ، بعضها مفصل عن الاسلام ، وهو الدين الذي أؤمن به ، وبعضها عن أديان أحابشها ، أو درستها ، أو حاولت أهلها . وحاولت أن أركز على النواحي الانسانية والمشاركة بين أهل الأديان الوثيقة الارتباط بقضايا التنمية والتقدم .

ودرست العلاقة بين الدين والثقافة . ومضى تكون الحقيقة الواحدة ديناً ، ومضى تكون ثقافة . ثم حاولت أن أقيم معابر بين الفكر الديني - مع تملده - وبين الثقافة - مع تنوع مجالاتها - مع التركيز على الجوانب التطبيقية في كل منها ، بما يؤدي إلى تكوين أفضل لمقليات الفرد ، وتعاون أفضل بين أهل الأديان ، ووسعت الدائرة بعد هذا لتتسع - عن طريق الأهداف المشتركة - أرضاً يلتقي فيها الذين يؤمنون والذين لا يؤمنون . أرضاً هي العمل للتنمية المتوازنة والتقدم الانساني .

وقدمت اقتراحات كتقاط بدء في هذه المجالات .

وفيصيب الفكر تحجر ، وتبرز جهود « الربانيين » الذين دفعوا الحركة الثقافية الدينية .

وتسير الحياة بالاقليم ، وتندفع فيه التيارات الداخلية والخارجية تاركة طابعها على التكوين الديني ، الذي حاولنا هنا - في قطاع مكاني وزمني - أن نوضح ملامح من طبيعته الجغرافية وعلاقاته المكانية وتيارات الفكر فيه ، وأثر هذا على تعدد الآراء والمذاهب وتفاعلها فيه سلميا وحربا . بعبارة أخرى : حاولنا ان نبرز جانبا من الخصوصية الحضارية لجزء من الاقليم في اطار زمني .

٤ - ومع مجيء المسيحية ، يتمسك جانب من اليهود بما كانوا فيه من أمر دينهم على تعدد في مذاهبهم ، ويظل جانب من الرومان على وثنتهم ، ويعتق جانب الدين الجديد . وتشهد المسيحية الصراع الفكري حول طبيعة المسيح ، فتتقسم الكنيسة ، وتتعدد المدارس ، ما بين مؤمن بالطبيعة الواحدة ، وبالطبعيتين ، ومن يؤمن بالارويسية ، التي تنادي بنبوة المسيح دون الوهية . كما تعدد المذاهب من حيث طبيعة صلابتها ببيضة روما . ثم يحدث الصراع الديني بين جنوب اودويا ووسطها وشمالها ، فتظهر البروتستانتية . ونحاول هذه المذاهب جميعا ان تؤكد وجودها في مهد المسيح - حربا وتبشيرا - فاذًا كنائس واتباع ومدارس ومؤسسات كاثوليكية وبروتستانتية وأرثوذكسية . ولكل منها وجودها وجهودها واتصالاتها الداخلية والخارجية .

٥ - ويأتي الاسلام مصدقا لما بين يديه من التوراة والانجيل ، يقول الله تعالى « لا اكراه في الدين » (البقرة : ٢٥٦) ويقول مخاطبا رسوله « فذكر انما انت مذكر . لست عليهم بمسيطر » (القاشية :

فيها ، وتنتوع هذه البينات ما بين السهول الفيضية كوادى النيل الاذن ، وارض دجلة والفرات ، والبيئات الجبلية للمنحرفة في شمال العراق والشام والمغرب ، والجبهات البحرية المفتوحة على الاتصالات الخارجية في السهول المطلقة على البحر المتوسط ، والبرادي المنتشرة وراء هذا الاطار في قلب الجزيرة العربية واطراف الشام والعراق والاجزاء الجنوبية من المغرب .

٣ - وبعد ان جاءت اليهودية تعددت فيها المذاهب والمدارس الفكرية : وظهر الصدوقيون الممثلون للقطاع الحاكم والمنفتح على العالم الخارجي والذي مال الى التوسع في تفسير النصوص ، والفريسيون المتمسكون بالنصوص ومنهم رجال الدين وكانوا من جمهور الناس ، وانكروا على الصدوقيين ما اعتبروه تمهونا في الدين . وهنا نجد شيئا من الارتباط بين الازواضع الاجتماعية والاقتصادية والانماط الفكرية في المجتمع اليهودي . واعتنق الفريسيون عقيدة الايمان بالمسيح المنتظر والبعث بعد الموت . وقام بين الفريقين صراع دموي حسمه دخول الرومان . وفي ظل الرومان ظهرت اقسام جديدة ، كان اهم اسباب قيامها اما التعاون مع الرومان او حربهم . ويعتزل « الاسينيون » قومهم وما في المجتمع من فساد ، ويلجأون الى الاماكن النائية والكهوف بعيدين عن العنف متطهرين بالعبادة منتظرين المسيح الموهود . وتبدلت لسانف البحر الميت على انسحابهم الى قمة تل جنوب اريحا تحت الجروف التي تحدد الشراطيء الغربية للبحر الميت .

وتتجمع آراء واحكام ومفاهيم اليهود في التلمود الذي يشغل المكان الثاني عندهم بعد التوراة . ويظهر « القرامون » الذين لم يعترفوا بالتقاليد الشفهية ، ويغالفون غيرهم من اليهود ، ويتمسكون بالنصوص ،

الغربي ويقبل التركيز في الريع الشمالي الشرقي ، ثم يقل في النصف الجنوبي . ويرجع هذا الى توزيع خطوط المقاومة لانتشار الاسلام .

فالصراع الرئيسي كان اولاً مع مركز المقاومة في مكة ، ثم بعض قبائل المدينة ونجد والساحل والشمال من العرب واليهود . ثم اتسع المجال ليشمل دولتي الفرس والرومان وكانت ابرز قوتين في المنطقة .

وكثيراً ما نعتي بتبع انتشار الاسلام شمالاً ، دون عناية مماثلة او مقاربة بانتشاره جنوباً ، مع ان الاطوار البشري حول المحيط الهندي يمشي فيه معظم المسلمين الآن . وكان انتشار الاسلام فيه سلبياً في الغالب عن طريق الدعاة والتجار . واستطاع الاسلام ان يتوغل من شرق افريقيا الى وسطها ، وان يصل الى الشرق الأقصى وان يتمايش مع اديانها هناك . ولا زالت للملاقات الدينية في هذه الاقطار طبيعة اكثر هدوءاً ومساحة مما نجد في القطاع الشمالي ، ونعمود هنا مرة الى آثار الخصوصيات الحضارية لهذه الاقطار ، وهي روح تودلو امكن الحفاظ عليها ومد مظلتها . كذلك ينبغي التفريق بين صراع على الحكم بين قوى محلية او وافدة ، وبين ترك الحرية الدينية للشعوب بعد انتقال السلطة من يد الى يد . ومن تاريخ شبه جزيرة ايبيريا يمكن ان نجد نموذجين متقابلين : من السماح في ظل الاسلام بعد دخوله ، ومن العنف الذي لقيه المسلمون فيها عقب انسحاب السلطان الاسلامي الى المغرب .

واعتقد انه في عائلنا المعاصر ، اتسعت دوائر الحوار الفكري ، وبرزت اهمية التعاون مع تعدد الآراء والأديان والمذاهب ، من اجل مستقبل افضل للإنسانية .

(٢١- ٢٢) ، مهد الاسلام موطن « محاييد » غير خاضع لسيطرة الفرس او الروم . ويتنشر الاسلام في قلب الجزيرة العربية الى ما حوله . ويخمد النار في معابد المجوس في فارس . ويتمايش الاسلام مع اهل الكتاب من اليهود والصارى . ولهم في القرآن والسنة النبوية والشريعة الاسلامية احكامهم . ويأتي التاريخ الاسلامي تطبيقاً لذلك ، يلتزم به الحكماء احياناً ، ولا يلتزمون احياناً اخرى . والاساس في الاسلام هو مبادئه ، وهي التي توزن بها تصرفات الافراد حيثما كانت مواقعهم .

فالمنطقة لها تاريخها الديني الطويل الذي تعايش وتصارعت فيه الاديان والآراء والافكار ، وتعددت الملل والمذاهب . وتنوعت عوامل التأثير داخلياً وخارجياً . ويزداد تعقد العلاقات حيث يكون المكان او المدينة مقدساً من اكثر من دين (كبيت المقدس) ، ويستمر الوجود المذهبي حيث تتوفر له ظروف الحماية المكانية او السلطة التي ترعاه . والنماذج على ذلك كثيرة في ديار الشام بفهموها الواسع ، حيث الجبال موطن ومراكز استقرار للمذاهب من مسيحية واسلامية . ومن هذه الجبال تمتد تأثيرها الثقافي والسياسي الى المواسم الحاكمة . (لبنان كمثال : المارون ، الشيعة ، السنة ، الدرزي ، الروم الارثوذكس ، الكاثوليك ، السريان ، الارمن . .) .

عن انتشار الاسلام :

هنا يمكن ان نبدأ بالمقارنة بين طبيعة انتشاره في نصف الجزيرة العربية الشمالي والجنوبي :

فمعظم الغزوات النبوية مركزة في الريع الشمالي

إضافات

بعد انتهاء المحاضرة وما بعدها من أسئلة ورفع الجلسة ، استمر الحوار مع بعض الحاضرين في نقاط لم يتسع لها الوقت المخصص للأسئلة .

عن التوحيد :

وكان من بينها استيضاح عن التوحيد وكيف أنه ظاهر أو كان من وراء مظاهر التعدد - في بعض الأديان ، ومن بينها المسيحية . وهناك اتجاهات جديدة في الفكر المسيحي تميز ب بروز التوحيد وتستند إلى نصوص من العهد القديم والجديد .

ولنستعمل هنا ما جاء في أعمال الرسل ٢٢:٢ (انظر المحاضرات السابقة رقم ٥) . فهذه النصوص ونظائرها كانت مما استند إليه مؤلفو الكتاب الآتي :

JOHN HICK/ (editor) The Myth of God Incarnate, SCM press. London 1981

وهو يعرض في بحوثه وجهات نظر قابلة للمناقشة . وبعض هذه القضايا كانت مما سبق اتارته مثل سر الحلول والتثليث والتجسد ، وتمددت فيه الآراء ، وتمددت معها الكتابات في إطار المسيحية . ويعتقد مؤلفو الكتاب أن غمرا لا هويتا جديدا أصبح مطلوبا في هذا الجزء الأخير من القرن العشرين : يدعو إلى هذا زيادة المعرفة بالأصول المسيحية ، والرغبة في توثيق الصلة بين المسيحية والأجيال الجديدة المؤمنة بها من ناحية ، وبينها وبين شعوب تدين باديان عالمية كبرى

من ناحية أخرى . ويأتي هذا عن طريق إعادة تفسير النصوص حتى يرتكز إيمانهم بها على أسس تستجيب لها عقلياتهم في المصور التي نحياها (انظر المقدمة ص ٩ - ١١) .

وفي الهندوكية :

ونفس الأمر نجده في الهندوكية : فمع أنها قامت على نظام الطبقات الصارم ، فإن الحياة الحديثة - وبخاصة في المدينة - أصبحت لا تستطيع الاستجابة لهذا النظام : الجامعات . المدارس . المصانع التي تستخدم آلاف العمال . المؤسسات التجارية هذا مع فتح المجال في المدينة للحصول على المعرفة والمؤهلات الدراسية اللازمة ، وظهور موازين جديدة لكفاءة الأفراد : من القدرة على الانجاز والكفاءة في الأعمال ، كل هذا جعل من حياة المدينة بوقفة تذيب هذه الفروق التي اخذ الزمن يتخطاها في مساره .

وعن الوحدة الانسانية :

ثم هذا الحوار القوي بين الشمال والجنوب - رغم العقبات التي يلقاها ، وطول المسار ، واتساع الفجوات الحضارية - له هدف يسعى إليه ، ولا يمكن - انشائها - أن يكون محل رفض أو جدل ، وإن كان - عمليا - يلغى بعض الصدود والعقبات .

اذن : النظرة إلى الانسانية الواحدة ، المؤمنة بآله واحد ، والتي تسعى إلى مستقبل واحد ، مع الاعتراف بالفرق الإقليمية والخصائص الحضارية . هذه النظرة تجد لها كل يوم انتصارا جديدا . وهذا مما يزيد الأمل في الاقتراب منها ، والحوار البناء من أجل تحقيق الممكن من مراحلها .

هذه الفجوة بين المبادئ والتفويض . وبعبارة أخرى بين « قرار » من الجمعية العامة ، « فقيسو » من مجلس الأمن .

● وعلى المستوى الفردي : هناك انتشار الخمر والتدخين وذلك الهجوم الضاري من شركات السجائر في العالم المتقدم على العالم الثالث ، والتفني في اغراء الشباب بالاقبال عليه ، ومع ضخامة الاعلان رأ كلمة باعته في ركن علي السجائر او الاعلان ، تحليها من اخطار التدخين على الصحة .

● نعم : لقد تراجع التدخين في اكثر من قطر ضربي ، ولكن صعب هذا غزو صنف على العالم الثالث ، لا يخرج في طبيعته عن حرب الاليون في الصين في القرن التاسع عشر .

● ولا يملك اصحاب الفكر ان يقولوا كلمتهم في هذا ، ويدافعوا عنها ما استطاعوا الى ذلك سبيلا : يقولونها في الدعوة الى الايمان ، وفي محاربة التفرقة العنصرية ، وفي نقد الانفاق الضيخم على اسلحة الدمار بين للمسكرين ، مما يخفي بعضه لاسعاد الملايين في الجنب .

ولعل من اهم الجوانب التي يدعو اليها الدين : ان يكون ميزان التعامل بين الناس قائما على ايس منها الاخلاق والعلم بالاضافة الى النجاح والفشل .

ويلتقي الدين - في هذا - مع الثقافة الداعية الى اتساع الافاق على المستوى الفردي والوطني ، وربما مجيب الانسان بالانسان في جوهره ، وان احصى وراء مظاهر

وهن الفجوة بين المبادئ والممارسات :

وكان السؤال : الاقوال التي ننادي بها حنة ، ولكن الواقع بعيد عنها . والذين ينادون بهذه المبادئ لا يملكون تطبيقها ، والذين بأيديهم سلطة التنفيذ لا يدبونها بها . فما السبيل ؟

والسؤال مطروح دائما ، ومن قديم قال الله تعالى : يا ايها الذين آمنوا لم تقولون ما لا تفعلون ، كبير مقتا عند الله ان تقولوا ما لا تفعلون ، (٦١) - الصف (١) .

وقال الامام علي - كرم الله وجهه - « يعرف الرجال بالحق ولا يعرف الحق بالرجال » فالحق لا يوزن بمدى اعتناق الناس له .

وفي عالمنا المعاصر نلقى انواعا مختلفة من الحكم : هناك الحكم والاخلاقي « على امر من الامور بانه خير او شر . والحكم « العلمي » عليه بانه صواب او خطأ . ولكن كثيرا من رجال السياسة والحرب والاقتصاد - وهم الاكثر تحكما في عالمنا المعاصر - لا يفقهون عند هذين الميزانين ، وانما هم ميزان ثالث هو « النجاح او الفشل » . فاما كعبارة رياضية او نتيجة حرب . والقرب الامثلة على ذلك قبلة هيروشيما ، وتدمير المواسم الغربية في الحرب العالمية الثانية ، ومآسي فيتنام وجنوب افريقيا وفلسطين . في كل هذه الامور يتراجع ميزان الخير والشر والحق والباطل ، ليعبر ميزان النجاح والفشل فيما تتخذه الدولة ، او مجموعة من الدول ، هدفا لها في صراع .

● وان مشكلة الامم المتحدة وقراراتها تكمن في

من الضعف الصحي أو العلمي والاقتصادي . ومهما
تكن أوضاع الحضارة المعاصرة ، فلن تعدوا ان تكون
حلقة من سلسلة إنسانية طويلة ، تعاقبت فيها - على
المراكز الحضارية - دورات من الاشراق والارتفاع
والأفول . وامل المستقبل فيها تعاون عالمي : ان يكن
اليوم بعيذا ، فعسى ان يكون في غد من وقائع الحياة .



شكر :

أود أن اسجل شكري لمساعدة الدكتور احمد هتار مدير الفجر للعام هيئة اليونسكو . ومساعدة الدكتور مكيحاندر الأمين العام المساعد للتعاون الثقافي على الدعوة للمشاركة في الموسم الثقافي لليونسكو لعام ١٩٨١ وتفضله بتقديم المحاضر ، ومساعدة السيد بارلو كارنيرو رئيس اللجنة المالية للتاريخ العلمي والثقافي للاتحادية هئية اليونسكو على حضوره وتعليقه على المحاضرة ، ودعوته الى مزيد من الحوار بين الحضارات وفتح آفاق من التعاون الثقافي العالمي ، وللمؤمله العاملين في القسم الثقافي باليونسكو .
ولقد اقيمت المحاضرة في لاعة المؤتمرات رقم ١٤ بجبل اليونسكو باريس مساء الخميس ٢٦ اكتوبر ١٩٨١ .

منذ أصبح مناحم بيجن رئيساً للوزارة الإسرائيلية في العام ١٩٧٧ وسياسة إسرائيل الخارجية تثير الحيرة لدى المراقبين الأجانب ، فقد أجرت حكومة الائتلاف المحافظ المعروف باسم الليكود مفاوضات حصلت بها على تسوية تاريخية سلمية مع مصر ، ولكنها قامت كذلك بأفعال ، وشجعت سياسات كان من شأنها تعريض عملية السلام للخطر وذلك مثل التعجيل ببناء المستعمرات اليهودية في الضفة الغربية ، والاحتلال الرسمي لمرتفعات الجولان ، وضرب المفاصل الذي العراقي بالقنابل .

وكان شأن المنطق الذي يكمن وراء هذه الأفعال والنظرة الى العالم - التي انبثت عليها ، أن يؤدي في نهاية الأمر الى احتلال لبنان في يونيو سنة ١٩٨٢ ، كما أن إسرائيل قد ساعدت على عبثة المسرح أمام حلفائها من مسيحي لبنان حتى يقوموا بمجزرة صبرا وشاتيلا في غيمات اللاجئين الفلسطينيين .

لماذا اختلفت سياسات حزب الليكود كل هذا الاختلاف الاساسي مع سياسات الحكومة السابقة لحزب العمل الاسرائيلي ؟

ان الجواب على هذا السؤال يتجاوز الشروح السياسية والدبلوماسية التقليدية ويرتبط بدلا من ذلك بنوع النظام العقائدي الذي اخذ يستحوذ على الاسرائيليين وهذا النظام يعتمد على عناصر معينة في تاريخ الفكر الصهيوني كثيرا ما تحفى على الناس خارج اسرائيل ، وهذه العناصر قوتها وعززت من شأنها بعض مشكلات الامن المعاصرة في اسرائيل وشعور اسرائيل بالعزلة في المجتمع الدولي .

واضافة الى ذلك فان جوهر هذه الصهيونية الجليدية يحظى بشعبية كبيرة بين الناطقين في اسرائيل ، فقد عرف

الصهيونية الجديدة

زجبة وتعليق تنقضي الهكري

(١) هذه ترجمة مثالية نشرت في مجلة (النهضة) المصرية الأمريكية في عددها الصادر في صيف عام ١٩٨٢ وقد أُرترجة للكتاب كاملا وطم انبالا نوال على كل ما جده به .

بها أعمال الكاتب اليهودي الذي كان يكتب بلغة اليديش Yiddish المدمج شالوم عليكم Shalom Aleichem وهذا القدر الضئيل من الحقوق المدنية والحريات تعرض يهود أوروبا الشرقية للمضايقات المستمرة والقتل الجماعي بين حين وآخر .

أما يهود أوروبا الغربية ووسطها فقد كانوا في حالة أحسن حيث استطاع الكثيرون منهم أن يندمجوا في المجتمع غير اليهودي ويتقبلوا وجهة نظر الفيلسوف الألماني اليهودي موسى مندلسون Moses Mendelssohn الذي تقول بأن الاندماج الثقافي يقضي على الشعور بالعداء للسامية لأنه يمرر اليهود ويضمهم على قدم المساواة مع غير اليهود وبهذا يصبح اليهود أشخاصا عاديين شأنهم شأن غيرهم .

إلا أن العداء للسامية ظل في تزايد مع ذلك حتى نهاية القرن التاسع عشر . بل إن حادثة دريفوس المشهورة ، Dreyfus affair^(١) في فرنسا في أوائل التسعينيات من القرن الماضي هي التي دفعت تيودور هرتزل ، Theodore Herzl^(٢) وغيره من زعماء اليهود الأوروبيين إلى الخروج بنتيجة محددة هي أن اليهود لن يتسنى لهم أن يكونوا عاديين أحرارا متساوين مادام

زعماء الليكود كيف يصوغون قضايا السامية الخارجية بحيث تمس أوتارا حساسة في قلوب الغالبية السفاردية^(٣) (أي يهود الشرق) الجليدية في إسرائيل .

لقد كان النظام العقائدي للمجتمع اليهودي الحديث في فلسطين أثناء الاحقاب الأولى التي أعقبت استقلال إسرائيل قائما على خليط من الأيديولوجية الصهيونية ، والأيديولوجية الاشتراكية كما كان نشوء هذا النوع من التفكير وتطوره يشكّلان استجابة قوية من الناحية النفسية والفكرية للحياة اليهودية في القرن التاسع عشر في أوروبا وخاصة تجربة اليهود في شرق أوروبا .

كان يهود أوروبا الشرقية واسمهم (أوست جودن Ostjuden) معصومين في داخل منطقة منعزلة (جتر ghetto) في روسيا القيصرية كما كانوا يخضعون لقيود شديدة الوطأة من النواحي الدينية والثقافية والاقتصادية أدت كلها إلى التضييق عليهم إلى درجة تدعو للرهاء ، ولم يكن أمامهم قانونا وعرفا إلا العمل في الحرف اليدوية أو التجارة أو المهنة التي تقتضي التوسط بين طرفين .

وقد أدت بهم هذه الحالة إلى أن أصبحوا طبقة عاملة كان اليهود في مأثوراتهم الشعبية يرمزون لها بشخصية الحالم أو الشحاذ أو غير ذلك من الشخصيات التي تحفل

(٢) السفارديم Sephardim لغة يطلق على اليهود الذين عاش أجدادهم في إسبانيا والبرتغال . بعد طرد اليهود من إسبانيا في عام ١٤٩٢ انتشر اليهود اليهود المقيمون هناك إلى جميع بلاد البحر الأبيض المتوسط وعضادة اليونان وتركيا ولقد كأم البعض بعد ذلك إلى بلاد أوروبا الغربية ومنها نمورا إلى الأمريكتين .

ولقد ألهم البعض إلى فلسطين وشكّلوا هناك الناصر الشاب بين اليهود وأن كانت الهجرات الدائمة السفاردي إلى فلسطين قد أشرت في الفترة ما بين ١٨٨٢ إلى ١٩٣٩ على نسبة السفارديم ، ولكن بعد إنشاء الدولة الإسرائيلية أرفقت نسبة اليهود الآخرين من البلاد الشرقية والغربية وأرفقت معها نسبة السفارديم .

(٣) تسمى هذه اللغة أيضا بلغة اليهود الألمان وهي لغة الغالية من يهود أوروبا الوسطى والشرقية وتكتب بالحروف العبرية وقد بدأت تستعمل في القرن التاسع الميلادي ، ومنذ القرن الرابع عشر كثير من يتكلمون هذه اللغة إلى البلاد السلافية في أوروبا بما أقر في قلوسيا وبمعاتها الأصلية .

(٤) الإشارة إلى محاكمة النقيب القرد ديفروس Alfred Dreyfus الذي عاش من سنة ١٨٥٩ إلى سنة ١٩٣٥ وكان هذا اليهودي عضوا في هيئة أركان حرب الجيش الفرنسي وأهم بالجيش وبالحكمة المظلمة وسكّم عليه بالسجن المؤبد وأطلق إلى جزيرة تانك في طرقات الفرنسية .

وقد لعب فيها بده أنه كان يري من التهمة ومنع ذلك ظل ملها وسجروا لشكائل أن يفرج عنه بحال في العام ١٩٠٦ .

(٥) يثير تيودور هرتزل مؤسس الحركة الصهيونية وقد ولد في لبرير عام ١٨٦٠ ومات في النمسا في سنة ١٩٠٤ .

السيادة القومية جعلتهم مستعدين للتنازل عن الأرض من أجل للمصالحة وهكذا قبلت الحركة الصهيونية بقرار التقسيم الذي أصدرته الأمم المتحدة في العام ١٩٤٧ على الرغم من المصارعة الشديدة من قبل الجناح اليميني .

وبعد خروج دولة إسرائيل إلى حيز الوجود في العام ١٩٤٨ كان لا بد أن يتحول اهتمام الزعماء الاسرائيليين من ميدان النظرية الاجتماعية إلى مجال السيادة والأمن القومي ، فبر أن الهوة التي كان لا بد أن تحدث بين المثل الاشتراكية المساواتية الراديكية من جهة وسياسات حزب العمل خلال ما يقرب من ثلاث احزاب متتابعة قضت بالتدريج على شرعية الصهيونية الاشتراكية . وأكبر ضرر لحق بالايديولوجية الاشتراكية جاء بالذات من ناحية النزعة المادية التي اخذت تسري في المجتمع الاسرائيلي ومن ناحية الفساد الذي منيت به حكومات حزب العمل .

واخذت صفة الشرعية تنفى عن الصهيونية الاشتراكية تحت تأثير الصلابة الاجتماعية والنفسية التي سببتها حرب الأيام الستة في سنة ١٩٦٧ وحرب يوم الغفران في ١٩٧٣ - فقد عجلت هاتان الحربان بعملية إعادة الفحص للقيم القديمة ، ولم يبق الأمر عند هذا الحد ، فان احتلال الضفة الغربية ليهب الأردن قد ايقظ بدوره تلك المتناقضات الكامنة بين الصهيونية العلمانية الاشتراكية من جهة وبين المنظور الديني للأرض المقدسة (أرض اسرائيل) Eretz Yisrael من جهة

الشعنت Diaspora (٦) - أي المنفى خارج جبل صهيون على مدى ألفي سنة - قائما ومستمر . وقد اقترح هؤلاء الزعماء لذلك فكرة العودة إلى فلسطين .

وكان تصورهم السياسي الخاص للصهيونية يستند إلى أن تشتت اليهود في العالم ظاهرة اجتماعية شائعة لا بد أن يؤدي وجودها إلى عداء للسامية وذلك ما لم يصبح ليهود « أمة كسائر ادم العالم » .

وهؤلاء الصهاينة الاشتراكيون كانوا ينتقدون - على الأخص - تلك النظرة الحياتية التي تميز يهود أوروبا الشرقية ، ويبدون ردهم على عملية وسم اليهود بأنهم « من أمثال شيلوك * Shylock جاء في صورة لا تعارض على فكرة تركيز اليهود بشكل مكثف في الحرف غير المنتجة ، والسخرية مما يقال عن الضعف والجبن اللذين يوصم بهما يهود أوروبا الشرقية ومن هنا ذهب الصهاينة الاشتراكيون إلى أن يودئي الشتات لن يخلصه من هذه الوصمة إلا العمل اليدي في مجال الزراعة .

ولذا نجد أنه منذ بداية الاستيطان اليهودي لفلسطين والزعماء الاشتراكيون يستهدفون هدفين توأمين هما :

السيادة القومية والخلع الاجتماعي . وكان تأكيد الصهاينة على هوية قومية ووطن خاص يتزايد كلما ازداد اهتمامهم في الصراع ضد البريطانيين والعرب ، ولكن الاهمية التي ظل الزعماء الاشتراكيون من أمثال بن جوريون Ben Gurion يملقونها على النواحي القومية لا الحدود الأرضية التي تتحقق عليها

(٦) يطلق لفظ الدياسپورا وهو يرمز إلى تشتت اليهود بعد السبي البابلي في عام ٥٨٦ قبل الميلاد وعلى يهود الشتات كذلك .

وكان اليهود الذين أخرجوا من فلسطين ودفعوا إلى أرض العراقين يمتدحون أنفسهم مسلمين ، ومع ذلك فعندما حدثت لهم الفرصة كي يعودوا إلى فلسطين لم يذهب معهم إلا بضعة آلاف ، أما الباقى فقد ظفروا إلى أرض بابل أو أرض ما قبل بلاد نهر دجلة . وعندما نشر الرومان المذهب في سنة ٧٠ بعد الميلاد تشتت اليهود في الجبلين مع آخرين في بقاع احوال بلاد كثيرة حيث لم يشروا تاجدا للاضطهاد .

* شيلوك هو اليهودي الفصح الذي اراد للظلم الذي يظلم الأرض حتى يقطع بين اليمينين شر النظام . وذلك في مسرحية كوميدي (الهمز القليلة) .

(٧) الاسم العبري لفلسطين .

غيرهم من الناس ، فقد تقبل جابوتنسكي الصورة السلبية ليهود الشرق ولكنه ذهب الى ان التفسير الاجتماعي لابد من تحقيقه عن طريق غير طريق العمل اليدوي الذي يجب تشجيعه . وذلك بإذكاء روح الشجاعة والالتزام بالنظام وتجميع أكبر قدر من القوة العسكرية والحصول على السيادة بالعنف .

وإيمان جابوتنسكي بالخلاص القومي لا الخلاص الاجتماعي^(٨) تأثر تأثراً كبيراً بالحركات القومية الثورية في أوروبا في القرن الثامن عشر والتاسع عشر وكان جابوتنسكي شديد التأثر على الأخص بالحركة القومية الإيطالية Risorgimento إذ كان محبباً بجوسي مازيني Giuseppe Mazzini وجوسي غاريبالدي Giuseppe Garibaldi وقد أظهر اهتماماً بكتابات جابرييلي دانونتير Gabriele d'Annunzio واليد الفاشية الإيطالية ، وتبع آراء جابوتنسكي أساساً من افترض ان التقدم السيكولوجي من حالة متخلفة الى حالة متقدمة لا يمكن ان يتم الا في اطار الدولة ذات المفهوم القومي . وفضلاً من هذا فان ما لاحظته جابوتنسكي على الثورات القومية في أوروبا قد اقتنع به بأن الكفاح والمعاناة والدماء هي وحدها التي تثبت استحقاق شعب من الشعوب لبلد من البلاد .

وحق بعد أن تحصل أمة ناهضة على هذا الاستحقاق فإنه يتعين عليها دائماً تقريباً أن تقاوم في سبيل حماية

أخرى ، وذلك بسبب التحول الذي طرأ بعد الاحتلال اليهودي لأرض يهودا والسامرة ، ونقله من مجال العقيدة الدينية الى مجال الواقع السياسي .

وكان للنصر الانتخابي الذي حققه تألف الليكود في سنة ١٩٧٧ أثره في إعادة رسم السياسة الإسرائيلية فقد دفع بانصار الليكود الى مراكز قوة تمكنوا فيها من إحلال نظام عقائدي يتنافس النظام العقائدي القديم ، وصار هذا النظام الجديد يعرف باسم الصهيونية الجديدة . والتأثيرات العلمانية الغالبة على هذه الصهيونية الجديدة تأتي من نظريات الحركة المراجعة^(٩) Revisionist وهي حركة يمينية تمثل عملياً للصهيونية السالفة برزت اول ما برزت في العشرينيات وتبني كذلك من حزب حيوروت ومن الطوائف التي انضوت تحت حركة أرض إسرائيل .

ومؤسس الحزب المراجعة Revisionist هو فلاديمير جابوتنسكي Vladimir Jabotinsky الصحفي الذي ولد في مدينة أوديسا Odessa الأوكرانية والذي كان في البداية من أشد المتحمسين للصهيونية هرتزل السياسية ، ولكنه تصادم بعد ذلك مع خلفاء هرتزل من أنصار الصهيونية الاشتراكية حول كثير من القضايا الرئيسية .

ومحور الخلاف الأشد حول السياسات الاستراتيجية التي تؤدي الى جعل اليهود « هاديين » ، شأنهم شأن

(٨) تأسست الحركة في عام ١٩٢٥ على يد فلاديمير جابوتنسكي Vladimir Jabotinsky وكانت مدعومة انتعاشاً للصهيونية مع سلطات الاحتلال البريطاني للفلسطين

وتحافظ اليهود المقيمين في فلسطين على القالة دولتهم وشأنهم .

كان هؤلاء المراجعون يترأسون بالذات حليم وابرمان Haim Weizmann في سياسة التي رعى الى ابعاده الأولية نظرية التطور الاقتصادي اليهودي في فلسطين ورأى جابوتنسكي أنه لا بد من تجنب شراء الأرض وإقامة للمستعمرات عدم إحمال القضية السياسية . وكان أنصار جابوتنسكي يتنادون منذ البداية بعدم بيع الأراضي الواقعة على ضفتي الأردن لدولتهم . وفيالصبح على جانب الزمارة ويصطحب الحرفاء خيل الاشتراكية ودعوى الروح العسكرية بين اليهود .

(٩) الخلاص المقصود من الخلاص من الحالات أو الظروف التي تدفع لقيمة الإنسان أو وجوده الإنسان . واستعمال الكلمة في الفقرة متاعاً لدخول الحرب خسارة اليهود بعد خروجهم من مصر . وبعد ذلك كان اليهود يظفرون كلمة الخلاص على خلاص اليهود من القلوب ومن لدى يمين في النار الأخرى وعندما يتحدث اليهود المثقفون عن الخلاص فلما يسمون به الخلاص الذي لا يأكل إلا من حده الله . ولا يأكل إلا بعد ما يتهم اليهود على ما يفرضه من حق الله . ولكن الخلاص الذي نشهد لنشيد ألهة حرم اليهود الى أرض إسرائيل حتى يمشروا في سلام وأمن مشعرون برعاية الله .

الأذهان فكرة « اليهودي الملحق بالباطل » الذي يقوم بتسليّة السلطان .

وكان جابوتنسكي يرى أنه ليس أمام اليهود كي يكونوا شعباً ناشطاً طبعياً إلا أن يعتمدوا على أعمالهم هم لا على حسن أدراك غير اليهود أو نياتهم الطيبة وهذا النقد الذي وجهه جابوتنسكي للصهيانية الاشتراكية كان بمثابة حجر الزاوية في نظرة المراجعين إلى السياسة الخارجية .

لقد كان أصوارهم على المجهود الذاتي مرتبطاً بدعوتهم التي لا تقل حماسة في ضرورة الاعتماد على أنفسهم عسكرياً واستغلال الدبلوماسية التي تعتمد على تجاهل الغيود الموجودة في الواقع السياسي إلى حد كبير .

وفضلاً عن هذا فإن الموقف الأيسرولسوي لجابوتنسكي كان يشكل آراءه الخاصة بالقضية العربية . لقد كان هو وحده الزعيم الصهيوني المرموق الذي اعتبر اليهود والعرب منذ البداية في مواجهة عنومة لا مفر منها ، إلى أن يصفى أحدهما الآخر تماماً ، إذ كان المراجعون مصممين على استعادة السيادة اليهودية على أرض إسرائيل التاريخية ، ومن ثم لم يدهشوا بحسباً للمصالحة على حساب الأرض .

وذهب جابوتنسكي إلى أن العرب كانوا ينظرون إلى علاقاتهم باليهود من نفس المنظور ، كما كان يرى أن استراتيجية الاشتراكيين في الحصول على موافقة عربية أساسها التنازل عن جزء من الأرض أو الإصرار بنقل التكنولوجيا الغربية ليس إلا من قبيل التمني . واقترح

حدودها الجديدة ، كما يدل على ذلك التاريخ الإيطالي واليوناني .

والاعتقاد بأن المملكة الجديدة المتمثلة في إسرائيل لا سبيل إلى خلقها إلا بالسيف هو اعتقاد جسمته منظمة الأرجون صفائي ليؤمى الأرهابية Irgun Zvai leumi^(١٠) التي تكونت من مجموعة من مجموعات المقاومة التي انضمت لمعسكر المراجعين - Revisionists وكان يقودها مناحم بيجن - Menachem Begin ويؤلّو أعضاءها بخريطة لأرض إسرائيل تظهر فيها أرض إسرائيل وقد احتوت ضمنى بحر الأردن كما تظهر فيها يد تقيض على البنديقية وشعار يقول بأن لا طريق إلا هذا الطريق .

لقد كانت النتيجة للتطبيق لفلسفة جابوتنسكي الخاصة بالخلاص القومي أن حدث انفصال جذري بينه وبين المحسنين للاشتراكية . فقد تقدم المراجعون في الثلاثينيات باقتراح يستند إلى أن التاريخ قد أعطى الشعب اليهودي حقوقاً في الأرض على جانبي بحر الأردن ومن ثم اقترحوا بكل جرأة إنشاء دولة قومية يهودية في فلسطين ولكن القيادة الصهيونية الاشتراكية رفضت هذا الادعاء مما أدى بالمراجعين إلى شن الصفوف .

ولكن حتى قبل حدوث هذا الانقسام في الصفوف ، فإن جابوتنسكي كان يسخر من الاعتماد الصهيوني على الدبلوماسية المحاذية المخدرة في تحقيق الأهداف اليهودية واعتبر ذلك احتيالاً امتلته عقلية للمنى ، يعيد إلى

(١٠) الأرجون زفاي إيفري Irgun Zvai leumi منظمة يهودية إرهابية تأسست عام ١٩٣١ على يد أبراهام تيموري Abraham Tcherniakov - تيموري - مع حركة المراجعين التي كان يقودها للاذير جابوتنسكي في عام ١٩٣٦ . وكثما الحركة، لإيمان بضرورة فرض الوجود اليهودي على العرب بغزو السلاح . وحتى العام ١٩٣٩ العصر نشاط المنظمة على تعاقب العرب . ولكن بعد صدور الكتاب الأبيض البريطاني حاربت ضد البريطانيين وشجعت الهجرة غير المقترحة إلى فلسطين . ولكن ما إن قامت الحرب العالمية الثانية حتى انضمت للحلفاء الذين يجرون لها النازية . وقد أصبح مناحم بيجن تائماً للأرجون في عام ١٩٤٣ وبغاية القادة استلزت الأرجون إلى البريطانيين وحاربهم مرة أخرى حتى خرجوا من فلسطين . وبعد خروجهم انضمت الأرجون إلى الجيش الإسرائيلي

المراجعون بدلا من هذا تنظيم جيش نظامي ضخم يقاتل في سبيل أرض إسرائيل .

هذا النظام العقائدي الذي يتسبب للمراجعين كان مرفوضا بالكلية تقريبا من جانب المجتمع الاسرائيلي خلال الاحقاب الاولى لعهد الاستقلال ، ولكن هذا الموقف بدأ يتغير في منتصف الستينيات حين حدثت تحولات اخفقت على فلسفة المراجعين احترامها مجددا ، منها القوة السياسية المتزايدة ببطء - لحزب حيروت اليمني التي تضاعفت اثاء حرب الایام الستة بعد مشاركة الحزب في حكومة الوحدة القومية^١، ومنها تأسيس حركة ارض اسرائيل في سنة ١٩٦٧ من جانب مجموعة يقارب عددها الخمسين من انشط اعضاء حزب العمل في السابق ، وهم ما بين شعراء وكتاب . وفي الوقت ذاته ظهرت عناصر جديدة هامة اضيفت الى ايدولوجية المراجعين .

هذه الحركة المعروفة بالمرآجة الجديدة وصفها كابلغ ما يكون الوصف في كتابه المسمى « باسرائيل وازمة الحصار الغربية » اليزار لفنه Eliezer Livneh . لقد كان لفنه من اظهر الصهاينة الاشتراكيين وقد شارك مع غيره في انشاء مجموعة من مجموعات المقاومة اسمها الهاجاناة^(١) Haganah وكان رأيه ان حرب الایام الستة - خاصة الاستحواذ على الضفة الغربية للأردن - قد وضعت الاسرائيليين امام تراثهم الديني وحولت اتجاههم الخفيث نحو الاندماج الثقافي مع الغرب غير اليهودي .

وكان وصف لفنه للصهونية التي تمكس هذه القيم اليهودية الموروثة هو انها الوسيلة لتحقيق المثل الاعلى الذي يتمثل في الخلاص من الناحية الدينية ، ومن ثم لا يمكن مقارنة هذه الحركة الصهيونية بغيرها من حركات

التحرور الوطني ، كما ان الواجب اعتبار الحقوق الاسرائيلية في ارض يودا والسامرة وانشاء المستعمرات حالة خاصة لا تتكرر ، ومن ثم لا سبيل الى الحكم عليها بالمفاهيم السياسية المعتادة .

كانت الصهيونية القديمة مشغولة بجمع يهود الشتات وتأمين حياتهم حتى يعيشوا بشكل عادي ، ولكن حركة المراجعة الجديدة احتجت بان حرب الایام الستة قد فرضت على الصهيونية تبعة جديدة تتمثل في تأمين الدولة اليهودية داخل حدودها المتصورة عليها في الكتاب المقدس .

اما العلاقات العادية مع الدول الاخرى وتحقيق الشعور بالامان ، بل حتى مجرد الاعراب عن الرغبة في السلام ، فهذه يجب ان تخضع كلها لهذا الهدف . وقد ذهب لفنه الى ان الكتاب المقدس لا يعتبر الحرب والسلام قيميا مطلقا اذ لا بد من تنحيها جانبا عندما يتعلق الامر بحقيقة ملحة لا سبيل الى تجاهلها .

فكرة الوقت المتداخل :

تقوم الصهيونية الجديدة بمحتوياتها الدينية على تفسير جديد لعدة تعاليم في التلمود ، والتلمود عبارة عن مجموعة من الكتابات القصبة المقدمة كتبها الحاخامات . ويعتبر اهم مرجع في التقاليد الدينية والأدبية لليهود بعد العهد القديم وهذا التفسير الجديد تقدمت به طوائف معينة من داخل الكتلة الدينية الموجودة في داخل النظام السياسي الاسرائيلي ، وخاصة الجناح اليمني في الحزب القومي الديني ومجموعة جوش ايمونيم Gush Emunim (كتلة الإيمان) .

وعلى الرغم من ان تعاليم التلمود قلما تكون صريحة والهيحة الا ان الطريق الى الخلاص قائم على اساس فكرة الوقت المتداخل - اي تداخل الماضي والحاضر

(١) الهاجاناة هي قوة الجيش الاسرائيلي التي تشكلت في عام ١٩٢٠ . وكانت تعمل بشكل سرى طوال فترة الوصاية البريطانية على فلسطين .

تحكمه المعايير الأخلاقية بحيث يؤدي إلى الخلاص ،
والعمل على تحقيق لريضة هي الزم الفرائض في الديانة
اليهودية .

ومع هذا فإن اليهود الأرثوذكس لم يتفكروا قط على
أنسب الطرق لتحقيق هذا الهدف .^(١٦)

فمنذما ظهرت الصهيونية السياسية في أول الأمر
استنكرها معظم اليهود الأرثوذكس بشدة ، فقد كان
رأيهم أن الواجب على اليهود أن يتولوا على الصلاة أملا
في العودة إلى صهيون ، ولكنهم كانوا ينظرون إلى أي
نشاط سياسي آخر على أنه مسخ لفكرة الخلاص أو
محاولة لاثارة توترات زائفة بشأنه ، ومع ذلك فإن
الاضطهاد الذي ابتل به اليهود ثم إقامة الدولة اليهودية
من بعده قد خلفا نوعا من الاضطراب الشديد في
معسكر اليهود الأرثوذكس .

صحيح أن إنشاء دولة إسرائيل أخذ يحظى بالقبول
شيئا فشيئا باعتباره دليلا على تدخل الهي لا على احتيال
شيطاني ، ولكن الأرثوذكس اليهود ما زالت قيادتهم
الرسمية غير راغبة على الإطلاق في اتخاذ قرار رسمي
حاسم في هذا الشأن .

ومن هنا وقع عبء تطوير النظرية الدينية للصهيونية
الجديدة التي تبارك الاجتهادات الناشطة التي تدخل في
صميم العمل السياسي على دائرة صغيرة من الحاخامات
القوميين في البداية . ومعلوم أن الصهيونية الدينية تنظر
إلى تأسيس دولة إسرائيل لا باعتباره نصرا للتحرير
القومي ولكن كبداية لعملية الخلاص الوُعدت بها العناية
الالهية . وأهم مرحلة من مراحل هذه العملية هي تأمين
سلامة فرض إسرائيل يحسدها المنصوص عليها في
« الكتاب المقدس » .

والمستقبل . فقد أكد لفنه والمؤرخ المعروف يعقوب
تالون Jacob Talmon والمؤرخ السيكولوجي جاي
جونن Jay Gonen أن فكرة التغلب على المخوفة عن
التلمود هي نموذج طيب للوقت المتداخل ، فالخلاص
مرهون بالمستقبل البعيد ولو أنه مسعبد مجد الماضي .

ومن مفهوم الخلاص أن يهيئ المسيح ويجمع المتبعين
من أرض الشتات التي هم فيها ولكن سيسبق مجيئه فترة
من المعاناة لأبد أن يتحملها اليهود حتى يحصلوا على
الخلاص ، وهي الفترة التي يعتبرها بعض انصار
الصهيونية الجديدة تنبؤا بالاضطهاد الذي تعرض له
اليهود على يد النازيين في الحرب العالمية الثانية .
وفكرة الوقت المتداخل في الفكر اليهودي غير فكرة
السوق عند الغرب العلماني حيث يتم الانتقال من
حدث إلى آخر في خط مستقيم يمضي إلى الأمام .

وقد أثرت فكرة الوقت المتداخل هذه على التفكير
الديني اليهودي وهويواجه السياسة الخارجية . فالوقت
المتداخل ، أولا ، مثله مثل كثير من الأفكار الدينية من
الوقت عبارة عن دورات متداخلة من شأنها أن تصفي
نوعا من الأبلية ، التي لا تعتد بمرور الوقت ، على تاريخ
اليهود . وهذا يفسر السبب في أن اليهود ظلوا على صلة
حميمة بماضيهم البعيد . وعلى العكس من ذلك نجد أن
فكرة الوقت المتداخل تبطل في نظر اليهودي المتدين
الحجة التي يتلوع بها من يقول بأن العرب هم شيء من
الحق في أرض فلسطين لأهم عاشوا فيها مؤخرًا أكثر مما
عاش فيها اليهود ، لأن هذا الحق المزعوم يستند إلى فكرة
الوقت المتسلسل المتتابع .

وثانياً تكتسب فكرة الوقت المتداخل أهمية كبيرة من
الناحية الأخلاقية لأنها تضع الأحداث في مكانها الذي

(١٦) في سفر الملوك من العهد القديم نرى من بنو Pethor كان ملك مواب Moab واسمه ملك Pethor . له كثير من القلاع في الجبال التي بين الصحراء
أرضه . ولما حاربوا للقتال بالعدة التي على يدهم إلى حارب الجبل الذي يركب ثلاث مرات ، ولكن أحد القلاع كان يترقى طريق الجبل إلى وادي . وهذا
لقد كانت حيا يهلم على وجود القلاع التي تترقى بانه إسرائيل بل إنه غلب على المدينة والبركة .

هذا نصه : « لأنك اغرقت آخرين فانهم اغرقوك وفي النهاية سيكون الغرق مصير الذين اغرقوك » ، ومعنى هذا في لغة السياسة « أن كل انتصار عسكري لا بد أن تتم حمايته ، وكل حامية تحمل معها بلود الهزيمة » أي لا سبيل إلى تحقيق الأمن عن طريق القيام بأعمال ، فالأمن لا يتحقق إلا بالعزوف عن أي عمل - هذا في رأي سلاز هو الدرس المستفاد من شعور اليهود طوال فترة المنفى بأرض الشتات بأنهم لا حول لهم ولا قوة .

لقد كان الاضطهاد الذي حل باليهود على يد النازيين بمثابة تحدٍ لمنطق التلمود بأن العزوف عن السلطة والسيادة والأرض هو الضمان الأمل لبقاء اليهود ، فقد دلت السياسة النازية نحو إبادة اليهود على أن هؤلاء يمكن القضاء عليهم نهائياً وذلك بالقضاء على كل فرد يهودي قضاء تاماً من الناحية الجسمانية .

أما مقتضيات السلطة والبقاء على قيد الحياة التي يفرضها قيام الدولة فقد قوت من خطورة التحدي للمواقف التلمودية ، وأدت بالشخصيات الدينية الأكثر تمسكاً بالقومية إلى إعادة تفسير فكرة التلمود عن العمل السياسي . فقد تحلى هؤلاء عن الاتجاه الفوضوي السلمي وتمسكوا بدلاً منه بالاتجاه الثنائي في السياسة الذي يستند إلى الكتاب المقدس ، ويبدو هذا التحول في الاتجاه ، كأظهر ما يكون ، في فلسفة الجروش امونيم Gush Emunim وأنصارها في ائتلاف الليكود .

ويصير انصار الصهيونية الدينية على أن العمل السياسي ضرورة ملحة لا بد منها لدفع عملية الخلاص التي لا يمكن الحكم عليها بغير هذا القياس ، ومن بين الأنشطة المشروعة بموجب هذا الموقف الجديد إنشاء المستعمرات في الضفة الغربية وإذكاء الشعور العدواني ضد الفلسطينيين بين أعضاء منظمة الجروش امونيم المتطرفين .

والإصرار على أرض إسرائيل بجميع حدودها المنصوص عليها يستند إلى الاعتقاد بأن إله إسرائيل قطع على نفسه عهداً بإعطائها كلها لإبناء إسرائيل ، وهذا الصك الإلهي الذي يثبت الملكية يقطع الطريق على أية مطالب أخرى تجاه إحدى الضفتين الشرقية والغربية من جانب غير اليهود .

وعلى هذا يكون التفريط في أرض يهودا والسامرة كبيرة من الكبرياء القتالة لأنه يعتبر ترفيقاً لعملية إخلاص التي تتابع حلقاتها .

ومن الفروق التي تميز يهودية الكتاب المقدس عن يهودية التلمود أن يهودية التلمود تشغل نفسها بالعمل السياسي ومدى مطابقتها لمعايير الأخلاق . وهناك مُطَوَّنون ممن يتعمقون تعاليم ماكس وير Max Weber عالم الاجتماع الذي حاش في بداية القرن العشرين أمكنهم أن يميزوا ثلاث نظريات رئيسية في تفسير النشاط السياسي .

هناك التفسير المثالي للعمل السياسي باعتباره لا خيراً ولا شراً في حد ذاته ، وإنما يجب الحكم عليه وفقاً للنتائج المترتبة . وهناك التفسير الواقعي الذي يعتبر العمل السياسي شراً في حد ذاته لأن من مقتضاه جبراً وراء الفيلسوف كانط - التحايل على البشر ، علماً بأن النشاط السياسي ضرورة لا مفر منها ، وهناك التفسير الذي يتقدم به الفوضويون وإنصار السلام ممن يعتبرون العمل السياسي شراً بالضرورة ، وهم يمتنعون عنه لأنهم لا يرغبون في اقتراف الشر .

يقول مايكل سلاز العالم السياسي اليهودي في كتابه (السياسة وقابلية الإنسان لبلوغ الكمال . وجهة نظر يهودية) إن التصور الكلاسيكي للتلمود للعمل السياسي يشبه التصور الفوضوي السالف ذكره شيئاً كبيراً ، ففي أحد التعليقات التلمودية (مدراشن) Midrash نجد عرضاً في غاية البراعة لهذه النظرية

لكي يصبح « شعب الله المختار » وهذه المفردة تخالف حتى تلك المفردة الأصلية لصهيونية المراجعين السالفة الذكر .

ولأن اليهود هم شعب الله المختار فإن الصهيانة الدينين يعتقدون بأن لإسرائيل وضعاً خاصاً في النظام الكوني أيضاً .

فعلتها الحالية يرجع السبب فيها إلى تلك الكراهية الأبدية التي يكنّها غير اليهود لشعب الله المختار ، وهذه الكراهية كما يقول الحاخام افراهيم تسيميل Ephraim Tsemel لا صلة لها بشعور الغيرة العرفية بين الناس بل هي تعبير عن المواجهة الأبدية بين الخير والشر وتجليها رغبة الشيطان في القضاء على التوراة للقدسة . ولهذا تعتبر هزلة إسرائيل تحقيقاً لَلنَّصَةِ بِلَعام Balaams curse في سفر العدد الأصحاح ٢٣ فقرة ٩ .

« ألا أن هذا الشعب يعيش وحيداً ولن يحسب ضمن الشعوب » .

وأحسن عرض لهذه النظرية هو الذي قام به يعقوب هرزروج Jaacov Herzog في مجموعة من كتاباته عنوانها « شعب عاش وحيداً » وهرزروج هذا هو ابن حاخام اشكنازي (من يهود أوروبا) سابق وموظف كبير بوزارة الخارجية في حكومات حزب العمل ، وقد ذهب إلى أن نبوءة بلعام Balaam لا ينطبقها في الأهمية إلا كلام موسى (عليه السلام) وأن ظفيرة « الشعب الذي يعيش وحيداً » لم تكن مجهولة بل كانت معروفة للصهيانة الأولين ولم تكن معتبرة بمثابة لعنة من الرب بل كانت علامة على وجود رسالة روحية ملقاة على عاتق الشعب اليهودي ويجب أن تعتبر نعمة من الله وسبباً لقيام دولة إسرائيل بين دول العالم .

وتطور الصهيونية الجديدة هو كذلك ثمرة لتفسير صهيوني جديد ظهر بالتدرج للفروض الأساسية الصهيونية الخاصة بالعلاقات بين اليهود وغير اليهود .

ويستشهد داعية الحقوق المدنية آمون روبنستين Amnon Rubinstein في كتابه « من هرتزل إلى جوش أمونيم وبالعكس » وكذلك في عديد من مقالاته التي تنشرها في جريدة هآرتز الإسرائيلية بأقوال فريق من أولئك الحاخامات ذوي النزعة القومية يبررون فيها قتل المدنيين بما فيهم - النساء والأطفال - أثناء الحروب من واقع القانون الديني الأرثوذكسي ، حتى لو كان مثل هذا القتل ضد سياسة إسرائيل العسكرية .

بل إن بعض الأنشطة الأبادية التي يقوم بها أنصار الجرش أمونيم من غلاة المستوطنين ضد المدنيين الفلسطينيين في الضفة الغربية تُعد تبريراً على نفس النسق .

ذلك أن الحافز إلى إنشاء المستوطنات هو حافز عسكري في نظرهم ومن يتصدى له يصبح هدوا . بل ذهب الحاخام إسرائيل يش إسرائيل Hess للمحق بجامعة بارالايان Bar — lian إلى أن الصراع العربي الإسرائيلي بين اليهود والعرب ليس مجرد صراع دولي عادي ولكنه حرب مقدسة . وما دام العرب قد أعلنوا الحرب المقدسة أو الجهاد ، ضد اليهود فالواجب على اليهود أن يبيدوهم تماماً كما أمر الله يروش Joshua أن يبيد أعداءه من العمالة Amalekites في أيام الكتاب المقدس .

ومع ذلك فإن قديمة أرض إسرائيل والأنشطة السياسية التي بذلت في سبيل اغتنامها ليست إلا جزءاً من معتقدات أكثرية أشمل ، تفسر لنا التطورات الاجتماعية في إسرائيل كما تفسر العزلة المتزايدة لإسرائيل في المجتمع الدولي . فإن إسرائيل وفقاً لهذه النظرة لم تختلج لتطبيع الشعب اليهودي بحيث يصبح « أمة كسائر الأمم » وإنما الخلف الصحيح للصهيونية في رأي الحاخام آميتال Amital من معهد جرش إيتزيون Gush Etzion الديني هو إضداد الشعب اليهودي

وهذه العملية تتكون من بعدين متداخلين : إعادة تفسير المقصود بالقبض من العداة للسامية ، وتقييم المعنى المستفاد من كلمة المُشرقة (التي أطلقت على الاضطهاد النازي لليهود)

لقد كان الاعتقاد بأن إنشاء إسرائيل سيمكّن اليهود من أن يصبحوا أمة كسائر الأمم يعمل في طبائنه أن الدولة اليهودية تتوقع الحظوة بالقبول كشريك في النظام الدولي القائم وأن العداة للسامية مصيره إلى الزوال . ولكن الدولة الجديدة لم تلق إلا الرفض من جيرانها منذ البداية وواجهتها عداوة عربية لا يحس أوارها - فيها يبدو - أعادت إلى أذهان اليهود عداوة المسيحيين لهم في أرض الشتات . صحيح أن الظاهرتين مختلفتان تمام الاختلاف من الناحية الموضوعية ، ولكن قرونا طويلة من الاحتياذ على الصور الكلاسيكية في معاداة السامية جعلت من الصعب على يهود إسرائيل أن يفرقوا بين الظاهرتين . وقد أثار العرب مخاوف اليهود بصيغتهم لشعورهم بالعداء نحو إسرائيل في ألفاظ وتصورات هي نفسها التي كانت مستخدمة في التمييزات الكلاسيكية المعادية للسامية . وفوق كل ذلك كانت بعض أعمال العرب للمعادية لاسرائيل تحمل معنى رمزيا لا يمكن إلا أن يعيد إلى أذهان اليهود شبح العداة للسامية ، فالفلسطينيون الذين قاموا باحتطاف الطائرات على سبيل المثال كانوا يقومون بخطوات معينة للفصل بين اليهود والاسرائيليين من جهة وغيرهم من المحتجزين من جهة أخرى ، وكان هذا من شأنه أن يذكّر اليهود بمرزنتهم الأبدية عن سائر البشر وذلك في شكل بصور يمكن رؤيتها على شاشة كل تلفزيون في إسرائيل .

بل تعرّضت الافتراغات الصهيونية الأصلية الخاصة بالعلاقات بين اليهود لتحد أكثر قوة من كل ما سبق حين تحولت اسرائيل بثبات وانتظام إلى دولة تبليها كل دول العالم . ومع أن هذا التحول قد تم ولاشك بسبب

العديد من الأسباب إلا أن كثيرا من الاسرائيليين يعزونه إلى الشعور القديم المتأصل بالعداء للسامية . وهذا الشعور ليس موجهًا إلى اليهود كأفراد بل إليهم كمجموعة .

هذا النظام العقائدي الجديد في إسرائيل تمخض عن نظرة إلى سياسة العالم تتسم بالجمود والكمابة أساسها نظرة الفيلسوف هوز .

وهنا أيضا تدخلت الأحداث لتؤكد العلاقة السيكلوجية الوثيقة بين العداة لاسرائيل والعداء للصهيونية ، فمما يذكر في هذا الصدد أن شارل ديغول قال إن إسرائيل فيها كل صفات الشعب المغرور المتسلط الذي يعتقد أنه صفوة الشعوب . وقرار الأمم المتحدة الذي يُسوّي بين الصهيونية والعنصرية كانت له نفس النتيجة . والأسابيع التي سبقت حرب الأيام الستة أعطت إسرائيل فرصة لكي تنعم النظر في مشاعر اليهود القديمة الخاصة بمرزنتهم وقلة حيلتهم وذلك حين تعرضت دولتهم التي تمثل جمعهم الأبدي الخالد لخطر ماحق ، بينما كان العالم من غير اليهود ينظر إليها دون مبالاة على أحسن الفروض .

كل هذه الانطباعات أدت في النهاية إلى قلب الفكرة الصهيونية رأسا على عقب فيما يتعلق بقدرة اليهود وغير اليهود على إقامة علاقة متوازنة . والاسرائيليون اليوم يميلون إلى اعتبار النزعة المعادية للصهيونية ظاهرة أبدية أقرب إلى الغيبيات .

وإذا كانت الصهيونية الجديدة لا تسقط من حسابها إقامة علاقات أحسن مع البلاد الأخرى إلا أن شعور العداة للصهيونية عند غير اليهود وهو شعور يفترضون أنه شعور متأصل يعتبر حاجزا قويا أمام التعاملين على إنشاء دولة اسرائيل الدولية التي طال عليها الأمد .^{٢٠} والاستنتاج بأن اليهود قد قُدر عليهم أن يكونوا بمزول من الآخرين قوّاه استعداد اليهود التزايد للتمتع فيها

لا على أنه سلوك تلمية الظروف القاهرة على أي شعب من الشعوب .

وهذه الاستجابة تعزى عادة إلى ما وصفه رؤول هلبيرج Raul Hilberg في دراسته المستقصية عن السلوك اليهودي أثناء فترة الاضطهاد النازي باليول التي غرسها المنفى Diaspora في اليهود . وهي الرضوخ لمطالب المعتدين مسبقا ، وتجنب فكرة الحرب نزولا عن الاعتقاد بأن كل مكان يذهبون إليه ليس الا مكانا معاديا .

وعلاوة على ذلك فإن الاسرائيليين ينظرون إلى المسألة التي حدثت ليس فقط على أنها من فعل الألمان اللذين ارتكبوا هذه القذائع ضد اليهود ، ولكن باعتبارها اللزوة التي بلغها اضطهاد غير اليهود لليهود . وحيث ان المحرقة Holocaust تعتبر عملا غامضا من أعمال الجنون ، فإنها بهذا الوصف تعتبر ظاهرة ليست فريدة على الاطلاق لتلك الكراهية المجنونة البعيدة الجذور التي يكنها غير اليهود لليهود .

متابعة التاريخ بشكل أعمى

تلعب النظم العقائدية دورا خطيرا في تشكيل النظرة إلى صناع السياسة الخارجية . فقد أسهمت الصهيونية الجسدية بما لا يدع مجالا للشك في تشكيل مواقف الاسرائيليين وأعمالهم المعاصرة إذ دفعت بزعماء إسرائيل إلى استعمال المقارنات التاريخية في تحليل القضايا الدولية .

والاعتماد المفرط على مثل هذه المقارنات قد يُفهم إلى تشويه خطير في ادراك ما يجري . وقد حذر بن جوريون Ben Gurion مرة من (الاضطراب الساجدة) متابعة التاريخ بشكل أعمى . وهكذا يسوي بين مواقف الغرب من إسرائيل وموقف الملاحظة الذي وقفه رئيس الوزراء البريطاني

يحدث لهم من تشكيل على عهد النازي . فقد كان لفظائع النازي تأثير عميق مؤثّق بشكل جيد على الشعب اليهودي .

وصدق المؤرخ صول فريد لاندلر Saul Friedlander حين قال إن الموانع السيكولوجية القوية حالت دون التقييم الكامل لهذه القذائع ، وفضلا عن ذلك فإن إسرائيل كانت في البداية مشغولة بالحفاظ على حيائها ويقائنها بحيث لم تتوفر على تفسير المسألة التي وقعت ، كما أن أفراد الصفوة الاسرائيلية الاشتراكية كان ينقصهم الاحساس المباشر بالمسألة ، وغلب عليهم شعور بالضيق من جراء التحدث باسم ضحايا الاضطهاد النازي . بعكس بيجن Begin الذي فقد معظم أفراد عائلته على يد النازي وقضى وقتا في معسكر سوفيتي بعد هروبه من الألمان .

لقد تزايدت في إسرائيل مؤعرا الانشغال بهذه القضية . ويشير بعض الباحثين إلى أن محاكمة إيمان Adolf Eichmann الزعيم النازي السابق في العام ١٩٦٢ كانت نقطة تحوّل في هذا الصدد . فهذه المحاكمة التي كان يأمل زعماء إسرائيل في أن تثبت ذكريات اليهود المتناثرة عن القذائع التي ارتكبها هتلر قد أثارت لدى الاسرائيليين إحساسا بالمشاورة المصرية مع الملايين الستة الذين ماتوا .

وتضايف الاهتمام العام أكثر بسبب الجهود الضبخمة التي بذلت في عملية الاعلام . على أن الانتغال بما تم من اضطهاد على أيدي النازي قد واجه الاسرائيليين بمهمة صعبة وهي تفسير التخاذل اليهودي أمام عملية القتل الجماعي ، فإنه على الرغم من أن الملايين من غير اليهود ، بما فيهم مليونان من أسرى الحرب السوفيتيين قد ماتوا أيضا وهم أذلة في معسكرات الاعتقال النازية ، إلا أن الاسرائيليين ينظرون إلى التخاذل عادة على أنه استجابة يهودية بحتة

السياسية أشبه ما يكون بسلسلة من المنافسات التي لا يحسمها الا استخدام القوة وحدها .
فالأعداء لا يُقيمون على التصالح إلا اذا كانت
تموزهم القدرة على تحقيق الانتصار .

هذه النظرة المؤبزة لا تترك إلا أضيق المجالات
لتوخي العدالة ومكارم الأخلاق . ومن هنا يرفض
الاسرائيليون بشكل منتظم كل المحاولات الأمريكية
لتحقيق سياسة متزنة في الشرق الأوسط باعتبارها
« تسليبا وإذعانا لللفظ العربي » ومع أن إدراك الواقع
الدولي على أنه تنافس لا رحمة فيه ليس حكرا على
الصهيونية ، إلا أن وضع إسرائيل الدولي الذي يشبه
وضع النموذج جعل للدلاك المؤبزي للعالم إغراء واسع
المدى كما أنه قوًى من عزم إسرائيل على استخدام القوة
المسلحة في تسوية الخلافات السياسية .

وهذه الروح الحرة ليست متأصلة في الصهيونية
الجديدة ولكنها تتمثل في إصرار اليهود بشكل عام على
وضع مصائرهم في أيديهم بعد السلبية التي تميز بها
مقامهم بالمتنّى وتعرضهم للاضطهاد النازي فضلا عن
هذا فإن فكرة الرضوخ لمطالب المعتدين مسبقا وتجنب
فكرة الحرب بما أديا اليه من الموت والعار قد أقتنع كثيرا
من الاسرائيليين بأن الموت الشرفية أفضل من حياة
الخنوع والضميم .

ومثل هذا المعتقد ، الذي يسمى بعقيدة الماسادا
Masada يعكس كذلك شعور القلق الذي يساور
إسرائيل بسبب عزلتها وما ترتب على هذه العزلة من
نتائج . وقد طبقت الصهيونية الجديدة هذا المنحى
العنواني في الضفة الغربية وفضلت الصراع المسلح على
التنازل عن الأرض وجعلت من الدعوة إلى تسليم يهودا

نيفل تشامبرلين Neville Chamberlain في
ميونخ من هتلر ، ويقارن بين منظمة التحرير
الفلسطينية وقائدها ياسر عرفات وبين ألمانيا النازية
وقائدها هتلر ، وهو يُشبه رمي القنابل على بيروت
بالغارات الجوية على درسدن Dresden بل إنه يصوّر
المعارضة لاحتلال لبنان على أنها تواطؤ لتعريض
تشيكوسلوفاكيا Czechoslovakia لدبابات
النازي .

وهذه المقارنات قد تكون مجرد مبالغاة لفظية يقصد
بها التلاعب بمشاعر النشئين الاسرائيليين وإذكاء
غياهم ، ولكن مثل هذا المنطق هو الغالب على سياسة
اسرائيل الخارجية . والأهم من ذلك أن هذا الاعتماد
على التاريخ قد أدى إلى الاعتقاد « المثالي » بأن ما يراه
العالم كحقائق في مجال السياسة الدولية لا يمنع - ويجب
الأ يمنع - بالضرورة من متابعة الأهداف المحلية الدينية
المتعلقة بالخلاص وهي أهداف أثيرة لدى اليهود .

وقد عززت الصهيونية الجديدة كذلك من موقف
إسرائيل من كل نقد يوجه إليها باعتبارها مظهرا من
مظاهر العداة للسامية لا مجرد رد فعل حقلاي لسياسات
إسرائيلية معينة .

ومثل هذا الموقف يتهدد قدرة إسرائيل على تحليل
القضايا الدولية بشكل موضوعي ، وكثيرا ما يضحك في
مشاعر اليهود التقليدية نحو الاضطهاد بما يتجاوز
الواقع .

لقد ولّد النظام العنقادي الجديد في إسرائيل نوعا من
النظرة إلى السياسة العالمية تشبه أساسا نظرة الفيلسوف
هوبز^(١٢) Hobbes في تصانها ، إذ غالبا ما تعتبر
أعمال السلطة أعمالا شريرة في حد ذاتها كما تعتبر
العلاقات الدولية وهي تجسيد جوهري للأعمال

(١٢) هوبز ١٥٨٨ - ١٦٣٣ فيلسوف انجليزي له فلسفة سياسية مؤداهما أن الانسان كائن بطبعه وانه حين عليه أن يجمع لزمع يوله السلطة حتى لا تم الفوضى ويشتت

اللباس .

الأرواح ولا نتيجة معادلات السلام بين لبنان وإسرائيل ولا تحديد متغيرات أخرى كثيرة .

وثانياً : إن التغيرات التي أفرزها أحداث لبنان في النظم العقائدية تتم بطء . ومع ذلك فهناك ملاحظات أولية يمكن أن نقدمها .

ليس هناك دليل يوحى بأن الحرب والمجزرة أو حتى تقرير لجنة التحقيق الإسرائيلية قد غيرت من المفاهيم الرئيسية التي تركز عليها الصهيونية الجديدة . بل العكس صحيح فالجرب في رأي الكثيرين قد برهنت على صحة مزاعم الصهيونية الجديدة . فالتراجع العسكري الذي اضطر منظمة التحرير الفلسطينية إلى الرحيل عن لبنان قد أثبت للكثيرين أن استخدام القوة يمكن أن يحل المشاكل السياسية .

بل حتى هذا الاعتقاد بقبول أكبر عندما استفادت الحكومة من إجلاء قوات عرفات عن لبنان في تطهير أنصار للمنظمة في الضفة الغربية وفي ازدياد نفوذ الزعماء الفلسطينيين الموالين لإسرائيل في المنطقة . ومن جانب آخر فإن نجاح الحكومة على ما يظهر في المحافظة على الهدوء في الضفة الغربية بعد تطهيرها من العناصر الموالية للمنظمة قد أضعف على الأقل إلى الآن من الحجة التي تقول بأن ثمن الاحتفاظ بقوة تفرض سيطرتها على قسم كبير من السكان العرب هو ثمن فادح .

بل إن نتيجة الحرب قد شجعت بعض في الحقيقة على الإسراع في بناء المستعمرات في الضفة الغربية والتوسع فيها .

وإضافة إلى ذلك فإن التقذ الذي تعرضت له إسرائيل بسبب الحرب وخاصة بسبب المجزرة اللبنانية نظراً إليه الكثيرون من الاسرائيليين على أنه تعامل لا يتسم بالانصاف ، من جانب وسائل الاعلام ومن جانب المجتمع الدولي .

وعلى الرغم من أن قلة من الاسرائيليين هي التي

والسامرة دعوة للفناء على اليهود بالموت أو دعوة للعيش في خنوع وضيم .

وأخيراً فإن الصهيونية الجديدة والنظرة المؤبزة المصاحبة لها قد زادت في بشاعة التصورات اليهودية عن العرب ، صحيح أن من شيمة الإنسان أن يصور عدوه في صورة الشيطان ويرفع من شأن نفسه وشأن القضية التي يناهض عنها ، وأن يزهو بقدرته العسكرية ولكن الشواهد التي لا تؤيد هذه المعتقدات يجري إغفالها إلى حد كبير .

فالنظرة الاسرائيلية للسيطرة الآن هي أن العرب والفلسطينيين ومنظمة التحرير - والثلاثة مختلطون في أذهان الاسرائيليين - يمكن أن يكونوا تلاميذ غلمسين للنازي ويوسمهم تكرير ما حدث من تنكيل باليهود . والقوة العسكرية الاسرائيلية هي وحدها التي تقف في طريقهم . فالعرب حاملة والفلسطينيون على وجه الخصوص قد أسهموا في تكوين هذا التصور بكتلامهم عن « قذف اليهود في البحر » والقيام بأعمال العنف ضد أهداف وضحايا في متهمي الحساسية من الناحية العاطفية ، مثل الأطفال والرهائن وأسرى الحرب والمعابد اليهودية . وفضلاً عن هذا فإن ميثاق منظمة التحرير يشتمل على عبارات تهديدية .

الصهيونية الجديدة بعد أحداث لبنان

هناك صورتان في التصدي بالتحليل لأمر الحرب اللبنانية على النظام العقائدي الجديد المسيطر على إسرائيل .

فأولاً : ما زالت آثار الحرب يتردد صداها في السياسة والمجتمع الاسرائيليين . ولا يمكن حتى الآن تحديد الأثر الكامل للتحقيقات التي قامت بها اللجنة المكلفة بالبحث في المجزرة اللبنانية ولا تحديد العدد النهائي للضحايا في

أصبح موضع استنكار من الناحية الأخلاقية حسب المعايير الصهيونية وحسب سياسة إسرائيل العسكرية القائمة على « نظافة الأسلحة » كما أن تقرير لجنة التحقيق أكد على أن إسرائيل يجب أن تلتزم بالمعايير الأخلاقية للمجتمعات المتحضرة ، خاصة أن اليهود كانوا حتى الآن هم ضحايا الاضطهاد .

ولكن هؤلاء أقلية بسيطة محصورة في اليهود الاشتناز والمثقفين وأتباع حركة السلام وبعض ضباط الجيش المضاعدين والمعلمين في المزارع الجماعية . ولكن لأهم جميعا يحسنون التعبير خاصة ضباط الجيش الذين يتمتعون باحترام واسع ، فقد تظفر آراؤهم تدريجيا بالانتشار على نطاق أوسع بل إن تألف الليكود N.R.P. فزقه المنازعات الداخلية . فقد عمد قسم من الحزب ، فيما يبدو أنه إعادة تقييم لاختلاقيات العمل الأساسي ، إلى انتقاد الاحتلال الإسرائيلي للبنان . ومن هؤلاء وزير التربية زفولون هامير Zvulum Ham-mer ونائب وزير الخارجية عودا بن مائير Yehuda Ben Meir وكلاهما من عمد الحزب ومن الصقور سابقا .

والأهم من ذلك أن بن مائير وآخرين قد استنكروا ما وصفوه « بالتجاوزات الفاحشة » لجوش ايمونيم (كئنة الايمان) Gush Emunim مما تسبب في انفصال مثل الجوش ايمونيم في ائتلاف الحاخام حايم دروكمان Haim Drukman وتأسيسه لمجموعة منافسة . على أن هذا الصراع لا يشكل خطرا على جوهر الصهيونية الجديدة أو الإجماع المتعقد حول قداسة أرض إسرائيل بكامل حدودها ، وإن كان يبدو في الوقت الحالي أن الحزب الحاكم متقسم حول بعض السياسات التي يجب اتباعها لتحويل حلمهم إلى واقع . وفي وسع البلاد والمنظمات التي تتحمل بعض المسؤولية في سيطرة الصهيونية الجديدة أن تتخذ خطوات

تقبلت في البداية وصف يمين للمجزرة والانتهاكات التي وجهت لاسرائيل بسببها على أنها « تشهير دعوي » إلا أنه حتى المتعترضون على الحكومة يميلون إلى الاعتقاد بأن معاملة الدول لاسرائيل كانت مغرضة وثابتة من سياسة ذات وجهين .

وإذا صبح أن معدل التأييد الذي تحظى به حكومة الليكود بما ترمز إليه من فلسفات هو المقباس ، فإن تأييد الناصحين الاسرائيليين للصهيونية الجديدة في أعقاب مجزرة صبرا وشاتيلا ما زال قائما ، فـ ٩٤,٦ ٪ حسب تقرير شركة البحوث الخاصة بقياس الرأي العام في إسرائيل (المعروفة باسم پوري Pori) كانوا يؤيدون الحكومة قبل أسبوع من المجزرة مقابل ٣١,٩ ٪ كانوا سيصوتون لصالح حزب الفصل لو أجريت انتخابات .

وبعد المجزرة بأربعة أسابيع هبطت نسبة المؤيدين لليكود إلى ٤٠,٩ ٪ بينما لم يزد التأييد الممنوح لحزب العمل عن ٣٨,٧ ٪ . بل إن تقرير لجنة التحقيق كان يحفظ من التأثير- فيما يظهر- أقل من ذلك .

ولي نفس الوقت خلقت المجاذلات التي تسببت فيها حرب لبنان مشاكل متعلقة للصهيونية الجديدة وخاصة على المدى البعيد ، وأهمها المشكلة الناجمة من عجز الاسرائيليين عن الاتفاق على تحديد ماهية الحرب اللبنانية . فقد درج الاسرائيليون على اعتبار جميع الحروب مجرد دفاع عن الذات يضمنون به بقاء دولتهم ولكن قللة يتزايد عددها تقارن بين العمليات الحربية في لبنان والنورط الأمريكي في فيتنام أو الاحتلال السوفيتي لأفغانستان .

وفضلا عن هذا فإن عددا متزايدا من الاسرائيليين بدأ ينظر بتدقيق وتفصيل في المسائل الخاصة بالدفاع ، فلم تمد جميع الوسائل اللازمة لتأمين إسرائيل تؤخذ على أنها وسائل مشروعة . فالانتقام الزائد عن الحد ضد الهجمات الارهابية وضرب المدنيين بالقنابل دون تمييز

ولا بد للتفاهم بنجاح مع إسرائيل من أن تكون
الإشارات الصادرة من واشنطن واضحة منسقة مدعومة
وذات دلالة واحدة . ولكن نظام السياسة الخارجية في
أمريكا لم يصمم بحيث يعمل بالكفاءة المطلوبة .

خذ على سبيل المثال مشروع السلام الأخير الذي
تقدم به الرئيس رونالد ريغان ، وهو مشروع يدل على
صدق النية والطوية ، ولكن الرئيس ريغان ومستشاريه لم
يوفرُوا الوقت والمجهود اللازمين للإبقاء على قوة الدفع
اللازمة لتنفيذ المشروع .

وفوق هذا فإن الانتخابات الرئاسية تخلق دائما فترة
انتقال تتوقف فيها كثير من السياسات أو يصرف النظر
عنها تماما . وحتى في الفترة الرئاسية الواحدة كثيرا ما
تتطرق حكومة الولايات المتحدة بالأسئلة مختلفة . وأحدث
مثال على ذلك قرار الكونجرس في الحريف الماضي
بتخطي البيت الأبيض ووزارة الخارجية الأمريكية
وزيادة المعونة المقدمة لإسرائيل ، ورغبا من كسل هذه
الصعوبات يعمون على الولايات المتحدة أن تضاعف من
محاولاتها .

ثانيا : يجب على صنّاع السياسة الأمريكية الخارجية
أن يراعوا بعض المظاهر الصهيونية الجديدة بما تثيره من
القلق عند دعايتها ، فتمحركات أمريكا الأخيرة للحيلولة
دون طرد إسرائيل من عدد من المنظمات الدولية يمكن
أن يخفف من المخاوف التي تساور الأسرائيليين من أن
تكون عزلة بلادهم المتزايدة سببها العداوة السردنية التي
يكتنها غير اليهود لليهود ، أو أن هذه العزلة هي انعكاس
لتصميم غير اليهود على القضاء على الدولة اليهودية .
كما تستطيع الولايات المتحدة أن تؤكد لإسرائيل أن
انتقاد دولة إسرائيل لا يساوي العداء للصهيونية ، وأن

معدة لتحقيق توازن أكبر في نظرة إسرائيل للسياسة
الخارجية . وعلى الرغم من التناحر السياسي بين الفرق
المختلفة في منظمة التحرير إلا أن الواجب على المنظمة
أن تحاول الاعتراف بإسرائيل .

وتستطيع المنظمة حاليا أن تسمح لاتصالات أكثر من
الاسرائيليين الذين يطلقون على أنفسهم صراحة أنهم
صهاينة ، أما الاتصال المحدود بالاسرائيليين الذين
يقولون عن أنفسهم أنهم غير صهيونيين مثل يوري
أفيري Uri Avneri فلا يمكن أن يدل على أن الزعماء
الفلسطينيين يعملون على الاعتراف بشرعية إسرائيل .

وكثير من ممثلي بلاد أوروبا الغربية يعتمدون العزوف
عن الموظفين الاسرائيليين مما يثير شعاع العداء للسياسة
على النحو القديم . ولشقي من الجهد الجاد من قبل
أوروبا الغربية لإشراك إسرائيل في بعض الترتيبات التي
تتخلدها فيها بينها كقيل بتبديد مثل هذه الانطباعات .

زد على ذلك أن دور مصر الرأدي في تحطيم الحواجز
النفسية والسياسية التي باعدت بينها وبين إسرائيل أخذ
في التآكل ، وقد بلغ الحفيظ أثناء حرب لبنان ، ولكن
كان رد فعل القاهرة من الغزو مغفوما في البداية ، ولكن
التمادي في عملية (السلام البارد) قد يقوّي من الفكرة
المنتشرة في إسرائيل بأن مبادرات السلام العربية ليست
الإجراءات تكتيكية مؤقتة تملأها الرغبة في استعادة
الأرض المفقودة .

وعلى الولايات المتحدة دور هام لابد أن تلعبه .
فما زالت أمريكا في تصور الكثير من الاسرائيليين من
المثاليين الضلال على المسرح السياسي الذين يمكن
الاقتناع بهم .

وهذا التصور يعتمد على الدعم الكبير الذي تقدمه
من الناحيتين السياسية والاقتصادية .

• هذه المقترحات أو التوجهات هي التي تعد الآن بالليل في أمريكا ولا بد للغرب أن يمارس خطرهما ويغيرهما .

جهود اسرائيل في الخلط بينها مستعمل المناقشات البناءة صريحة وتعرض العلاقات للتوتر .

وقبل كل شيء تستطيع الولايات المتحدة أن تضيء في ضوءها على الدول العربية والفلسطينيين ومنظمة التحرير الفلسطينية حتى يعترفوا بحق اسرائيل في الوجود .

وحتى اذا لم يقابل هذا الاعتراف من جانب الدول العربية بتنازلات اسرائيلية على الفور ، فان هذا الاعتراف قد يخفف كثيرا من وطأة التصورات الاسرائيلية عن العرب ، ومن الشعور بالمزلة وما عليه من مواقف أساسية - على التحديد - افتقار اسرائيل الى الامان والشرعية والهوية .

لقد نشأت عن الحوارات المتعلقة بلبنان عدة مشاكل خاصة بالصهيونية الجديدة .

ثالثا : يجب على الدبلوماسية الامريكية أن تركز بشكل يحكم على الاراضي المحتلة . صحيح أن الضفة الغربية تشكل أكبر عقبة في سبيل تسوية في الشرق الاوسط ، وذلك لأنها عطلت الاعتبارات المتشابكة التي لها صلة بالامان وبالتاريخ وبالديانة . وعلى الرغم من أن الحجج المنطقية لن يكون لها تأثير كبير على الرؤى المستقبلية الخاصة بمجيء المسيح المخلص الا أن الولايات المتحدة تستطيع أن تواجه القضايا الأمنية التي لها صلة بالموضوع . ومن هذا السياق يجب على الولايات المتحدة أن تركز على التكاليف اللازمة للاحتفاظ بالضفة الغربية في المدى البعيد ، وأن تركز أيضا على اهتمامها الجدي بالحقوق الانسانية للفلسطينيين .

رابعا : يجب على الولايات المتحدة أن تعمل على استخدام المعونة الامريكية في تغيير المفاهيم والسلوك الاسرائيليين . إن قطع المعونة السياسية والعسكرية أو خفضها بشكل ظاهر سيؤدي على الأرجح تلك المخاوف السيكولوجية التي قدمت المعونة لتلافيها .

وتعتد اسرائيل زيادة على تعنتها الحالي لن يؤدي الا الى استبعاد الرأي العام العالمي ، وإلى تعزيز التصورات الاسرائيلية عن عالم سادس في عداوته لليهود .

وتستطيع واشنطن مع هذا ان تشتت الا تستخدم المعونة الامريكية في الضفة الغربية ، كما أن بذل الجهود غير الدبلوماسية ، مثل فتح خطوط اتصال مع مجموعات متنوعة في إسرائيل وخاصة مع اليهود السفارديين (أي يهود الشرق) الذين يشكلون الأغلبية من أنصار الصهيونية الجديدة ، من شأنه أن يضاعف التأثير الامريكي .

وللجالية اليهودية في أمريكا دور خطير عليها أن تلعب داخل نطاق الجهود الامريكية الرسمية ، فالاسرائيليون يعتبرون الجالية اليهودية هناك من أخلص مؤيديهم وأكثرهم مصداقية . وقد اعتمدت اسرائيل باستمرار على المجموعات التي تدافع عن المصالح اليهودية للتأثير على سياسة أمريكا في الشرق الاوسط . ولقد توصلت الجالية اليهودية حتى الآن الى أن التأييد الذي تمنحه لعدد مختار من القضايا الاسرائيلية سيورطها في مسائل السياسة الداخلية لاسرائيل ، ويقتل من تمسكها ويضعف من قوتها المرموقة . كما أن شعور الجالية بضرورة الحفاظ على جبهة متحدة في مواجهة العالم غير اليهودي وخوفها من إثارة المعاداة للسامية مجلدا قد حدا من رغبة اليهود الامريكيين في نقد السياسة الخارجية لاسرائيل بشكل علني .

ولكن بعد اجتياح لبنان وبعد مجزرة بيروت ذهب بعض القطاعات المؤثرة في المجتمع الاسرائيلي الى حد المطالبة باستقالة بيجن ووزير دفاعه السابق آريل شارون Ariel Sharon وذلك في الوقت الذي كانوا يعددون فيه التزامهم بمصالح اسرائيل - ولكن يجب على الجالية اليهودية كي تساعد الدبلوماسية الامريكية أن تتخلى عن تظاهرها بأن بيجن وشارون لا صلة لها

اليهودية التي تنادى بعودة الشعب اليهودي الى أرض فلسطين باعتبارها أرض اسرائيل . ولكن منذ عام ١٨٩٦ أصبحت كلمة الصهيونية تطلق على الحركة السياسية التي أسسها تيودور هرتزل Theodor Herzl والتي تستهدف إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين ، كما تستهدف تعميق الوعي اليهودي وزيادة حذته بين اليهود أينما كانوا في جميع أنحاء العالم . وبعد إنشاء دولة اسرائيل اتسع مفهوم الصهيونية ليشمل في الاعتبار دعم دولة اسرائيل ماديا وأدبيا .

وإذا رجعنا الى تاريخ اليهود فانا نجد أن سفر التكوين (اصحاح ١٢ آية ١) يتضمن إحدى الوصايا المقدسة التي تدعو سيدنا ابراهيم الى أن يذهب الى (أرض سارنيا لك) والتي تتضمن وعدا بأن أرض كنعان ستصبح ملكا لنسل ابراهيم (سفر التكوين الاصحاح ١٢ آية ٧) .

ولما اضطرت التطورات التاريخية أحفاد ابراهيم الى النزوح عن فلسطين ظل الأمل في العودة الى أرض الآباء والأجداد حيا في نفوس المنفيين في أرض الشتات .

وتشتمل الديانة اليهودية على فرائض معينة لا يمكن أداؤها الا في أرض فلسطين التي هي مقدسة لدى اليهود . باعتبارها أرض اسرائيل . وفي خلال الفترة الطويلة التي عاشوا فيها بالمنفى لم يكف المتدينون اليهود عن الصلاة ثلاث مرات في اليوم الواحد من أجل العودة الى أرض اسرائيل .

ومن تعاليم التلمود أن العيش في أرض اسرائيل واجب ديني يأتي في المرتبة الأولى قبل جميع الوصايا المنصوص عليها في التوراة .

وقد شاع بين اليهود ذلك الارتباط الديني والتاريخي بين أرض اسرائيل وشعب اسرائيل .

وفي نهاية القرن الثامن عشر نشأت حركة بين اليهود سميت بحركة التنوير وهي حركة علمانية تهدف الى

(بإسرائيل الحقيقية) ، فيجبن وشارون لم يفرضوا الصهيونية الجديدة على اسرائيل بل ما زالا يتمتعان بثقة معظم الناعين . كما أن المعارضين لطية الليكود ليسوا هم أيضا بإسرائيل الحقيقية ، على الرغم من أن المعارضة الاسرائيلية والجيالية اليهودية في أمريكا تشتركان في النظرة المتساهلة التي تحيزت بها الصهيونية القديمة السائدة .

يستطيع اليهود الأمريكيون أن يؤيدوا الصهيونية المتساهلة بشكل فعال وذلك باعلان معارضتهم الصريحة لجوهر الخصائص التي يتميز بها النظام العقائدي الجديد - وخاصة مواقفها فيما يتعلق بالأراضي المحتلة والحقوق القومية للفلسطينيين . وما يتمتع به يهود أمريكا من شرعية ومعدقية ، كقيل باعطاء ما يشيرون به وزنا غير عادى .

وعلى المجموعات التي تدافع عن المصالح اليهودية أن تكون هي الأخرى أكثر تدفقا في تأييدها لسياسات اسرائيل الخارجية .

إن معظم هذه المقترحات الخاصة بالسياسة من الصعب مجرد البدء فيها فبالك بدعها مدة طويلة حتى يتسنى تحقيق توازن أكبر في النظرة الى سياسة اسرائيل الخارجية . على أن التقاضى في مثل هذا المجال معناه الاكيد تقريبا هو استمرار الصراع العربى الاسرائيل .

أوفيرا سلكتار Ofira Seliktar

(أستاذة سابقة في قسم العلوم السياسية بجامعة حيفا وتعمل حاليا منصب الزمالة في معهد دراسات الشرق الأوسط التابع لجامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة) .

(١) الصهيونية

أول من استعمل هذا اللفظ ناثان برنباوم Nathan Birnbaum في عام ١٨٩٠ وقد أطلقه على الحركة

ولكن أهم من هذه الحركة حركة أخرى تزعمها تيودور هرتزل Theodor Herzl (١٨٦٠ - ١٩٠٤) الذى نشر كتابه عن الدولة اليهودية فى عام ١٨٩٦ ، وفى هذا الكتاب برنامج مفصل لتحقيق قيام دولة لليهود ، وقد استطاع هرتزل رضىً عن معارضة اليهود الذين يذهبون للاتدماج فى مجتمعاتهم أن ينشئ المنظمة اليهودية العالمية - World Zionst Organi- zatiorn وأصبح المؤتمر الصهيونى الذى عقده للمرة الأولى فى مدينة بال Basle بسويسرا فى عام ١٨٩٧ أول برلمان يهودى فى المنفى . وقد تحددت أهداف الصهيونية فى القرار الذى أصدره هذا البرلمان والذى عرف فيها بعد بيرنامج بال . وتنص إحدى فقراته الرئيسية على ضرورة إنشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين بحكم القانون العام . وقد تمكن هرتزل من عرض الفكرة على عدد من حكام أوروبا وزعمائها وكذلك على سلطان تركيا ، كما أنه تمكن من إكثاف شهرة العودة إلى فلسطين بين الجماهير اليهودية .

وفى ثمانى السنوات الأخيرة من حياته تمكن هرتزل من إنشاء هيئة تتولى جمع المال للحركة الصهيونية وهيئة أخرى تتولى تدبير الأموال اللازمة لشراء أرض فى فلسطين بحيث تصبح فى النهاية ملكاً خاصاً لليهود لا يتنازعهم فيه أحد .

ولم تقتصر الحركة الصهيونية التى أسسها هرتزل على إنشاء وطن قومى لليهود ، بل تمدت ذلك إلى محاربة الدعوة إلى الاندماج فى المجتمعات غير اليهودية ، وإلى زيادة الوعى اليهودى بين اليهود ، وإلى تدبير الوسائل اللازمة للدفاع عنهم ، وإلى تنمية القيم اليهودية ودراسة اللغة العبرية وقد انقسمت الحركة الصهيونية بعد ذلك إلى : -

١ - صهيونية سياسية كانت ترى ضرورة الحصول

تحقيق الصهيونية السياسية ، أى أن فكرة العودة إلى أرض إسرائيل لن يحققها إلا المجهود الانساني لا الاعتماد الكلى على تدخل العناية الإلهية . وبخير تعبير عن هذه الحركة الجدلدية نجده فى كتاب ليوينسكى LEO pinsker المسمى (التحرير الذاتي) الذى صدر فى عام ١٨٨٢ وفى هذا الكتاب يرد بتسكير شعور العداء ضد السامية إلى حرية اليهود بين الأمم العالم .

وهناك عدة عوامل شجعت هذه الحركة منها غيبة أمل اليهود فى التحرر من وطأة القهود التى كانت خالبيتهم تترشح تحت زيرها ، وزيادة الضغط الواقع عليهم فى أوروبا الشرقية على الأخص التى نتجت عنه مذابح جماعية لليهود روسيا فى عام ١٨٨١ ، ومنها محاكمة دreyfus فى فرنسا ١٨٩٤ وإتهامه بالخيانة العظمى مما تسبب فى إشعال جذوة العداء ضد اليهود على نطاق واسع حتى فى أكثر الدول الأوروبية تحضراً ، ومنها التمييز العنصرى ضد اليهود فى ألمانيا منذ عام ١٨٧٠ وفى النمسا منذ عام ١٨٩٠ .

وفى الوقت الذى كان فيه اليهود يتعرضون للاضطهاد وخاصة فى القرن التاسع عشر كانت الحركات القومية فى أوروبا على أشدها وخاصة بعد قيام امبراطورية نابليون وقيام ثورة ١٨٤٨ فى عدد من دول أوروبا الوسطى .

ويجب ان نلاحظ فى هذا للقام أن عودة اليهود إلى فلسطين كانت تجد تأييداً فى كثير من دول الغرب المسيحى وخاصة فى الكنائس وذلك بين رجال الدين المسيحى ، ولا شك أن هذا التأييد كان له أثر فى تقبل الامبراطورية البريطانية لفكرة الصهيونية .

وفى عام ١٨٨٧ قامت فى شرق أوروبا حركة عرفت باسم « عشاق صهيون » كانت تستهدف توطيئ اليهود فى فلسطين وامتدت هذه الحركة إلى أمريكا فيما بعد وتكثرت من إنشاء عدد من المستعمرات اليهودية على أرض فلسطين .

على الصهيوني أخذ يعمل على تهويد فلسطين بالتدريج كليا .
سنتحت الفرص .

وما ان جاءت الحرب العالمية الأولى حتى كانت المنظمة العالمية اليهودية منقسمة الى قسمين : قسم في أرض ألمانية ، وقسم في أرض أعدائهم ، وكلا القسمين يحاول دفع الحكومات التي يستطيع الاتصال بها لتشجيع عملية التهويد في فلسطين والاستحواذ عليها فيما بعد . وقد نجح يهود بريطانيا وأمريكا في إنشاء لجنة مؤقتة للمسائل الصهيونية يرأسها لويس برانديس Louis Brandeis . استطاعت أن تحصل على موافقة الرئيس الأمريكي وودرو ويلسون Wood row Wil- son في حث بريطانيا على إعلان تصريح بلفور Bal- four Declaration الذي يعد اليهود بأقامة وطن قومي لهم في فلسطين . ويرجع أكبر الفضل لحاميم وايزمان Haim Wismann أولا ثم لسير هيربرت صمسويل Sir Herbert Samuel ، وناسحوم سوكولوف Nahum Sokolow ، وفي عام ١٩١٩ كان للحركة الصهيونية من يمثلها أمام مؤتمر السلام الذي انعقد في باريس .

وفي العام التالي فرست بريطانيا وصاتها على فلسطين تحت إشراف عصبة الأمم ، وعين سير هيربرت صمسويل أول مندوب سام بريطاني على فلسطين . وفي تلك الفترة نشأت مجموعة من اليهود تحبب العنف والتطرف تحت قيادة فلاديمير جابوتسكي Vladimir Jabotinsky ، وأسست حزبا اسمه حزب المراجعين Tskny الذي كان يناصب سياسة وايزمان العداء ، ويدعو لاتخاذ موقف حازم من البريطانيين .

وقد ثار عرب فلسطين على عملية شراء الأرض والتهويد التي ظلت تتجسّد حتى تحت الوصاية البريطانية ، وقامت مظاهرات عارمة في سنة ١٩٢٩

على ضمانات قانونية وسياسية قبل إنشاء الوطن القومي لليهود في فلسطين .

٢ - وصهيونية عملية كانت تصر على أن الضمانات السياسية تأتي في المحل الثاني بعد استيطان فلسطين وإعادة تعميرها ، هذه الصهيونية العملية هي التي كان لها التأثير الأكبر في صفوف الحركة الصهيونية العالمية في الحلقبة السابقة على نشوب الحرب العالمية الأولى .

وفي أثناء تلك الفترة قامت أيضا حركة صهيونية ثالثة تزعمها أحاديها عام Ahad Ha, Am ترى في فلسطين مقرا روحيا للشعب اليهودي ، وتؤكد على الجانب الروحي والثقافي لا على الجانب السياسي ، ولكن صهيونية هررتزل السياسية هي التي تغلبت في النهاية وخاصة بين السنة ملايين يهودي في أوروبا الشرقية ، كما أنها مدت جذورا لها في أوروبا الغربية والولايات المتحدة .

كان هررتزل يتقل بين العواصم الأوروبية وغيرها لاتقناع أكبر عدد من الناس بفكرته ، ولكن مذبحة اليهود في روسيا عام ١٩٠٣ هي التي كان لها الفضل في تحريك الضمير العالمي وحمل الحكومة البريطانية على تقديم قطعة أرض في افريقية الشرقية لتكون مستعمرة يهودية ، مما أثلج صدر هررتزل ، فقد كانت هذه هي المرة الأولى التي تعترف فيها دولة عظمى بأهمية التنظيمات اليهودية وتحاول كسب ودها . غير أن هررتزل ما كاد يقترح على المؤتمر اليهودي إرسال لجنة لاختيار أرض المستعمرة حتى هب ضده يهود روسيا الصهيونيون الذين كانوا ضد المشروع .

وقد خلف هررتزل في زعامة الصهاينة داود ولفن David Wolffsohn الذي كان رئيس الجهاز التنفيذي للصهيونية السياسية وفي العام ١٩١٠ جاء بهد ولفنسن أوتو واربرج Otto Warburg زعيم الصهاينة العمليين . ومنذ شغله لمنصبه كزعيم للمؤجر

اضطرت الحكومة البريطانية الى إصدار الكتاب الأبيض White Paper الذى عده اليهود نكسة لهم .

وقد شهدت فترة الثلاثينيات قيام السلطة المختلطة ونزوح أعداد متزايدة من يهود ألمانيا وأوروبا الوسطى الى فلسطين هربا من الاضطهاد مما أثار مظاهرات عام ١٩٣٦ بين عرب فلسطين ، وأدى الى انشاء لجنة تحقيق بريطانية برئاسة اللورد بيل Lord Peel التى أوصت بتقسيم فلسطين بين العرب واليهود ، وقد رفض العرب فى التوقيع على القرار التقسيم .

ولكن اليهود تجاهلوا القرار ومضوا فى عملية التهويد بخطا أسرع ، وشجعوا مزيدا من الهجرة الى فلسطين بطرق مشروعة وغير مشروعة .

وفى هذه الأثناء برزت أهمية اليهود الأمريكيين وبدأ تأثيرهم فقامت اللجنة الاسيكية الخاصة بفلسطين American Palestine Committee التى ضمت عددا من أعضاء الكونجرس وبرنامج بالتي مور Baltimore Program فى مايو عام ١٩٤٢ والمؤتمر اليهودى الأمريكى American Jewish Conference فى عام ١٩٤٣ .

وفى عام ١٩٤٤ تكونت لفرقة يهودية فى داخل الجيش البريطانى ، بفضل تأثير اليهود فى بريطانيا وأمريكا ، كما حاول الصهاينة الأمريكيون الزج بحكومة الولايات المتحدة فى موضوع إنشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين

ولكن حكومة الرئيس الأمريكى فرانكلين روزفلت Franklin d . Roosevelt لم تفعل شيئا .

وفى السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية حاول اليهود السماح لمائة ألف يهودى كان قد اقترح الرئيس ترومان توطينهم فى فلسطين ، ولكن وزير الخارجية البريطانى ارنست بيغن Ernest Bevin رفض السماح لهم ، وأحال القضية برمتها الى هيئة الامم المتحدة ، وفى التاسع والعشرين من شهر نوفمبر عام ١٩٤٧ صدر قرار الهيئة بالتقسيم الذى قبله اليهود ورفضه العرب .

وفى ١٥ مايو من عام ١٩٤٨ سحبت بريطانيا جيوشها وانتهت وصاية الأمم المتحدة وأعلن قيام دولة اسرائيل التى اعترفت بها الولايات المتحدة ثم الاتحاد السوفيتى وغيرها من الدول . مما أعطى الصهاينة دفعة كبيرة ، ولم يبق من يعارض سياساتهم بين اليهود الا ثلاث مجموعات ضعيفة .

١ - المجلس الأمريكى اليهودى

وهو يصر على اعتبار اليهود أصحاب دين لا أصحاب دولة .

٢ - اليهود الشيوعيون واليساريون الجدد الذين

اعتبروا الصهيونية أداة فى يد الاستعمار العالمى .

٣ - اليهود الأرثوذكس المتطرفون الذين أصروا على

أن قدوم المسيح المنتظر لا يتوقف على مجهود بشرى على الاطلاق بل بترك أمره لله وحده .



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

العدد التالي من المجلة

العدد الثالث - المجلد الخامس عشر

أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر

قسط خاص عن

كتابات في الحضارة - ١ -

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة

ليرة	٣	مورديا	٥	ليرة	٥	الخليج العربي
دينار	٢٥٠	المهاجرة	٥	ليرة	٥	السعودية
دينار	٢٥٠	السودان	٤٠٠	نفس	٤٠٠	البحرين
دينار	٣٥	ليبيا	٤٠٥	ليرة	٤٠٥	اليمن الشمالية
دينار	٤٠٠	مستقط	٤٠٠	نفس	٤٠٠	اليمن الجنوبية
دينار	٥	الجزائر	٣٠٠	نفس	٣٠٠	المغرب
دينار	٥٠٠	تشاد	٤٠٥	ليرة	٤٠٥	ليبيا
دينار	٥	المغرب	٢٥٠	نفس	٢٥٠	الأردن

الاشتراكات :

البلاد العربية ٢٥٠٠ دينار

البلاد الاجنبية ٢٠٠٠ دينار

تحويل قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي فساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل بصورة عن الحوالة مع اسم ورقنوا المشترك الى

وزارة الاعلام - المكتب الفني - ص.ب. ١٩٣ الكويت

